

Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der ...

Samuel Guyer


THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
1855

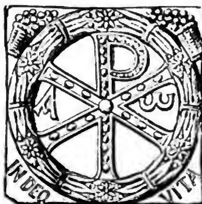
STUDIEN
ÜBER
CHRISTLICHE DENKMÄLER.
HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.
NEUE FOLGE DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN ALTERTUM UND MITTELALTER.
4. HEFT.

DIE CHRISTLICHEN DENKMÄLER DES ERSTEN JAHRTAUSENDS IN DER SCHWEIZ

VON

SAMUEL GUYER

MIT 17 TAFELN



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGS-BUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1907.

Evangelischer Kirchbau

von Johannes Ficker

mit Plänen ausgeführter und für die Ausführung entworfener kleiner Kirchbauten von E. Fürstenau u. a.

35 Seiten 4° mit 43 Abbildungen. M. 3.50.

Aus dem Vorwort:

Die folgenden Ausführungen sind in der ersten Sammlung der erweiterten lothringischen Pastoralkonferenz in Metz vorgetragen worden, am 9. Dezember 1903. Sie wurden für den Druck etwas erweitert, doch ist der Vortrag sonst möglichst unverändert gelassen. Gerade das Persönliche mochte ich nicht verwischen. Aus der Praxis für die Praxis wollte ich reden; darum führte ich die Beispiele aus der eigenen Erfahrung an. Für Grundsätzliches verweise ich auch auf meine Schrift „Druck und Schmuck des neuen evangelischen Gesangbuches für Elsass-Lothringen.“ Von Anfang an habe ich die Herausgabe von Plänen mit Kostenanschlägen vorgehabt, einer grösseren Anzahl, als sie im folgenden dargeboten werden, und ich hoffe auch später noch eine reichhaltigere Sammlung von Entwürfen der Bauten vorlegen zu können, bei denen ich irgendwie — natürlich nicht an der künstlerischen Arbeit — beteiligt gewesen bin. Die Notwendigkeit gebot, nicht länger zu warten, und so biete ich, was jetzt eben geboten werden kann, wobei ich den Kirchen- und Gemeindevertretungen sowie meinem Freunde Eduard Fürstenau für die Überlassung der Entwürfe und Herrn Baurat Lambert in Stuttgart für die Zeichnung des Orgelprospekts in Weingarten den lebhaftesten Dank bezeuge. Die Aufgaben, die ein Kirchbau stellt, werden oft nicht recht verstanden und nicht immer in ihrer ganzen Grösse gewürdigt. Ich erachte diese Aufgaben für hoch und dringend und die energische gemeinsame Arbeit mit den Baumeistern für die Theologen als ganz unumgänglich. Es handelt sich bei jedem Kirchbau um einen wichtigen Dienst an unserer Kirche und an unserem Volk.



STUDIEN

ÜBER

CHRISTLICHE DENKMÄLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES FICKER

NEUE FOLGE
DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN
ALTERTUM UND MITTELALTER

VIERTES HEFT



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1907.

DIE CHRISTLICHEN DENKMÄLER

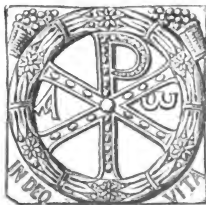
DES

ERSTEN JAHRTAUSENDS IN DER SCHWEIZ

VON

SAMUEL GUYER

MIT 31 ABBILDUNGEN



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1907.

Meiner Mutter.

Vorwort.

Durch Herrn Professor Dr. J. R. Rahn angeregt, habe ich es gewagt, mich an dieses Thema zu machen. Leider haften dieser Studie manche Mängel an. Vor allem bedaure ich, daß ich nicht zu festeren Resultaten gelangt bin und ich muß daher bitten, die in dieser Arbeit vorgebrachten Meinungen nicht als Lösungen, sondern nur als Lösungsversuche anzusehen. Der Umstand, daß die Meinungen über die kulturgeschichtlichen Grundlagen dieser Periode noch sehr stark auseinander gehen und daß ferner fast alle der behandelten Denkmäler wieder andern Spezialgebieten angehören, das alles mag daran Schuld sein, daß ich oft weniger als ich wollte in die Tiefe habe arbeiten können.

Die definitive Ausarbeitung ist unter dem Eindruck der Werke Strzygowski's, auf deren Resultate ich durch eigene Studien vorbereitet war, niedergeschrieben worden. Man wird vielleicht den Eindruck haben, daß ich diesen neuen Gesichtspunkten nicht ganz unbefangen gegenüberstand, und ich würde heute wohl manches anders abfassen, als dies vor einem Jahr geschehen ist. Da jedoch mit ein paar Detailkorrekturen nicht viel geholfen ist, möchte ich die Behandlung dieser Probleme auf eine besondere Studie über christliche Denkmäler Kleinasiens versparen.

Vor allem habe ich Herrn Prof. Rahn, der mich, wie schon erwähnt, zu diesem Thema anregte, für alles Interesse und alle Hilfe zu danken, die er mir während der Ausarbeitung meiner Dissertation hat angedeihen lassen. Hierauf bin ich Herrn Prof. Dr. Zemp den meisten Dank schuldig; ich hatte des öftern Gelegen-

heit, mich mit ihm über viele der Hauptresultate meiner Studie zu besprechen. Außerdem schulde ich Dank folgenden Herren: Chorherrn Bourban in St. Maurice, Conservator Cartier in Genf, Prof. Dr. E. Egli in Zürich, Oberbaurat Engelhorn in Konstanz, Propst M. Estermann in Beromünster, Comm[re] A. Guidini in Mailand, Stadtarchivar F. v. Jecklin in Chur, Prof. Dr. J. P. Kirsch in Fribourg, Dr. Camille Martin in Genf, Dr. A. Naef in Lausanne, Paul E. Schazmann in Genf. Ferner bin ich Herrn Dr. Max van Berchem in Crans bei Genf hauptsächlich für Benützung seiner reichen auf den Orient bezüglichen Bibliothek verpflichtet. Besondern Dank schulde ich noch Herrn Prof. Ficker für das dieser Arbeit entgegengebrachte Interesse und für die wertvolle Hilfe, die er mir hat angedeihen lassen.

Zürich, im Dezember 1906

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abkürzungen.

Anzeiger = Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde.

Blavignac = Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée du 4ème au 10ème siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris, London, Leipzig 1853.

Clemen, Merowingische und fränk. Plastik = Clemen, Paul, Merowingische und fränkische Plastik. Bonn 1892. In den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft XCII.

Cattaneo = Cattaneo, Raphael, L'architecture en Italie du V. au XI. siècle. Venise 1891.

Dehio u. von Bezold = Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt. Stuttgart 1892.

Durm, Handbuch = Durm, Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. Stuttgart 1905. In: Handbuch der Architektur, 2. Teil: Die Baustile. II. Band.

Egli, Inschriften = Egli, Die christlichen Inschriften der Schweiz vom IV. bis IX. Jahrhundert, in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, Heft 1. Zürich 1895.

Egli, Kirchengeschichte = Egli, Emil, Kirchengeschichte der Schweiz bis auf Karl den Großen. Zürich 1893.

Gosse = Gosse, H. J., Contribution à l'étude des édifices qui ont précédé l'église de St. Pierre-ès-Liens à Genève, in: Saint Pierre, Ancienne cathédrale de Genève. Publication de l'Association pour la Restauration de Saint-Pierre. 3ème fascicule. 1893.

Gsell = Gsell, Stéphan, Les monuments antiques de l'Algérie. Paris 1901.

Molinier = Molinier, E., Histoire génerale des arts appliqués à l'industrie. Londres, Bruxelles 1896.

Rahn, Geschichte = Rahn, J. Rudolf, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

Rahn, Statistik = Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.

Strzygowski, Mschatta = Strzygowski, Josef, Mschatta II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung im Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXV, Berlin 1904, S. 225 ff.

Strzygowski, Kleinasien = Strzygowski, Josef, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. J. Smirnov. Leipzig 1903.

Venturi = Venturi, A., Storia dell' Arte italiana. Milano 1902 (Bd. II).

I. Christliche Denkmäler
aus der spätantiken Zeit.

A. Architektur.

Am meisten Spuren aus der römisch-christlichen Zeit haben sich in der Westschweiz erhalten. So sind bei Anlaß der im Jahre 1869 in der **Kathédrale S. Pierre in Genf** (Fig. 1) unternommenen Ausgrabungen möglicherweise Reste einer frühchristlichen Kirche zu Tage gefördert worden.[1])

Möglicherweise sage ich; denn es ist, — wie dies ein Blick auf die Gosse'schen Pläne und Durchschnitte zeigt, — nirgends bei den unter der burgundischen Anlage befindlichen Mauerresten ein Plantypus oder auch nur ein Detail gefunden worden, das die Zugehörigkeit zu einer kirchlichen Anlage mit zwingender Notwendigkeit erweisen würde. Die rechteckig hintermauerte Apsis a 1[2]) kann ebenso gut eine freistehende Exedra, als auch ein Teil eines größeren Gebäudes gewesen sein.[3]) Letzteres gilt auch von den andern Funden, die nach Gosse aus zwei verschiedenen Epochen stammen: von a 2 (Betonboden), a 3 (rechtwinklig umgebogener Zementkanal), a 4 (Säulenbasis), a 5 (Mosaik und Mauerreste); sodann von b 1 (Mörtelboden), b 3 (Mauerrest mit Balkenlöchern),

---

[1]) Literatur: Gosse S. 9 f.

[2]) Besonders im Orient (inkl. Afrika) scheinen die Apsiden oft rechtwinklig hintermauert worden zu sein.

[3]) Wie z. B. die Apsis von Yverdon (vgl. S. 8 f.). — Leider sind die Ausgrabungen hier in Genf nicht weiter nach Westen hin fortgesetzt worden. — Daß unter diesen Kirchen römischer Kulturboden sich befindet, haben mehrere hier ausgegrabene Inschriften und Vasen (Gosse S. 5 ff.) zur Gewißheit gemacht. Trotzdem beweisen diese Funde nicht die an sich leicht mögliche Richtigkeit einer Tradition, laut welcher ein römischer Tempel hier gestanden haben soll. (Vgl. Gosse S. 5 u. 15—16.)

b 4 (Mauerreste). Den Zusammenhang dieser verschiedenen Fragmente zu eruieren, ist wohl kaum möglich; ja es ist nicht einmal sicher, daß sie aus zwei Epochen stammen; b 1 und b 3 können ebenso gut aus einer dritten Bauperiode herrühren.

Wir sehen: Kunstgeschichtlich läßt sich mit diesen Überresten an Hand der Gosse'schen Daten und Pläne wenig anfangen. — Nun gibt es aber Gründe historischer Natur, die uns nahelegen, hier eine Kirche zu suchen. So dürfen wir einmal mit Sicherheit annehmen, daß schon in vorburgundischer Zeit Christentum in Genf sich vorfand,[1]) und aus der bekannten Tatsache, daß der Kirchenbau in frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit beharrlich am einmal gewählten Platz festhielt, dürfen wir mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß diese erste Kirche sich hier erhob. Ja, wenn die Predigt des Avitus *„dicta in dedicatione basilicae Geneva(e), quam hostis incenderat“*[2]) auf Genf zu beziehen ist,[3]) so hätten wir hier eine unzweideutige Erwähnung dieser ältesten Kirche.[4])

Nächst Genf ist — oder wird — wohl **St. Maurice** (Fig. 2) der ergiebigste Boden für die christliche Altertumsforschung sein.[5]) Es ist

---

[1]) Zum erstenmal ist das Genfer Bistum 450 sicher bezeugt (vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 10 Anm. 2, wo auch Hinweise auf übrige Literatur); schon im IV. Jahrh. werden — wenn auch nicht von Quellen ersten Ranges — Genfer Bischöfe erwähnt (Egli o. c. S. 10, Anm. 2).

[2]) Ausgabe von R. Peiper, Aviti opera, Mon. Germ. hist., auctores antiquissimi. Tom IV, 2 (1883) p. 130 ff.

[3]) Vgl. S. 35 Anm. 8.

[4]) Es wäre auch nicht ausgeschlossen, daß jener 1840 im Stadtviertel Bourg-de-four gefundene, mit dem konstantinischen Monogramm und mit α und ω verzierte Stein (vgl. Egli, Inschriften S. 16) auch noch vorburgundisch wäre. De Rossi datiert zwar den Stein wegen der Neubauten in burgundischer Zeit aus dem VI. Jahrhundert; dem steht jedoch entgegen, daß im VI. Jahrh. immer das Kreuz oder die *crux monogrammatica* das konstantinische Monogramm ersetzen, ausgenommen vielleicht in Syrien (vgl. Kaufmann, Handb. der christl. Archäologie, Paderborn 1905, S. 297). Der Stein kann somit im VI. Jahrh. als Spolie verwendet worden sein.

[5]) Lit. über St. Maurice: Aubert, Le Trésor de l'Abbaye de St. Maurice d'Agaune, Paris 1872. — Rahn, Geschichte S. 60 f. — Pierre Bourban, Étude sur un bon pasteur et un ambon, Fribourg 1894. — Jules Michel, Le Traité de 1365 pour la restauration de l'abbaye de St. Maurice, Fribourg 1896; Les fouilles sur l'emplacement des anciennes basiliques de St. Maurice, Fribourg 1897. — Pierre Bourban, L'archevêque St. Vultchaire . . ., Fribourg 1898. — P. Bourban, St. Maurice d'Agaune et ses fouilles im Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, 4. Jahrgang, Rom 1898, S. 194 ff. und 5. Jahrgang, Rom 1899, S. 71 ff. u. S. 177 ff. — J. Michel, Contributions à l'histoire de l'abbaye de St. Maurice, Fribourg 1899. — E. A. Stückelberg, Neues aus St. Maurice, in der Neuen Zürcher Zeitung 1902, No. 317, Morgenblatt. — Wilh. Schnyder, Die ältesten

schade, daß immer noch nicht mehr von diesen Schätzen zutage gefördert werden konnte.

Wieso es kam, daß die Sage der thebäischen Märtyrer, — welche sehr wahrscheinlich aus Syrien stammt,[1]) und durch das hellenistische Süd-Gallien (vielleicht durch das Mönchtum) der Schweiz vermittelt wurde, — sich gerade hier lokalisiert hat, — dem nachzuforschen, kann nicht Zweck meiner Aufgabe sein. Nur andeuten möchte ich, daß weitere Ausgrabungen vielleicht auch über diese Frage mehr Licht verbreiten könnten.[2])

Immerhin halte ich jetzt schon dafür, daß die Fundamente der Apsis der ältesten Kirche zutage liegen, derjenigen Kirche, die zu Anfang der Burgunder Herrschaft einem Neubau Platz machen mußte und die im Briefe des Bischofs Eucherius erwähnt ist.[3])

Es handelt sich um eine im östlichsten Teile des Martolethofs des Klosters St. Maurice befindliche, hart an den Felsen anstoßende Choranlage (F), die unter jener polygonen Apsis gefunden wurde, und die ca. $4^1/_2$ m Durchmesser hat. Für ihr hohes Alter spricht der Umstand, daß sie (und Apsis B) die tiefstgelegenen bisher aufgedeckten sind: sie liegen ca. 2 m unter dem heutigen Niveau. Vielleicht müssen auch die vier in den daneben aufsteigenden Felsen eingehauenen Balkenlöcher damit in Verbindung gebracht werden. Sie sind in einer Höhe von ca. 7 m (damals ca. 9 m) in bestimmten Abständen von einander ausgehauen.[4]) Die Größe derselben (ca. 25 cm mal 25 cm) dürfte ungefähr zur Aufnahme von Dachbalken gepaßt haben. Suchen wir uns die ganze Anlage zu rekonstruieren, so erhalten wir einen jedenfalls einschiffigen,[5]) mit einer Apsis ver-

---

Denkmäler aus christlicher Zeit zu St. Maurice, in der Schweizerischen Rundschau, Jahrg. 1903—04 Heft 4, S. 271.

[1]) Am ausführlichsten orientiert man sich über die Kritik bei Egli, Kirchengeschichte S. 21 ff.

[2]) Wenn nicht alle Anzeichen trügen, so müssen unter den bisher ausgegrabenen Basiliken noch weitere altchristliche und jedenfalls römische Gräber in der Erde sein, da Agaunum schon in vorchristlicher Zeit ein berühmter Begräbnisort gewesen zu sein scheint (vgl. P. Bourban, Étude sur un bon pasteur etc., Fribourg 1894, S. 26 ff.).

[3]) *Passio sanctorum Mauricii ac sociorum ejus martyrum auctore sancto Eucherio Lugdunensi episcopo* bei Ruinart, Acta martyrum p. 274—78. Danach in den Acta sanctorum Bolland. Sept. VI. 1757, p. 342 ff. Kritisches über dieses Schriftstück bei Egli o. c. S. 24.

[4]) Oder sollten diese Vertiefungen aus neuerer Zeit stammen? Unmöglich wäre es nicht, da an der gleichen Stelle im gotischen Zeitalter die eben erwähnte Kapelle erbaut wurde.

[5]) Vgl. den Plan, Fig. 2.

sehenen Bau, der — nach den Balkenvertiefungen zu schließen — mit einem Pultdach versehen war. Und diese Anlage stimmt genau zu der von Eucherius beschriebenen: *basilica quae vastae adjuncta rupi uno tantum latere adclivis jacet.*[1])

Wann diese Kirche erbaut wurde, läßt sich wohl schwer sagen; jedenfalls ist die Angabe des Eucherius, daß Bischof Theodoros von Octodurum der Erbauer sei, nicht über jeden Zweifel erhaben.[2]) Sicher stammt sie aus der vorburgundischen Zeit, also aus dem V. Jahrhundert; höher hinauf als das Jahr 400 möchte ich sie jedoch kaum rücken.[3])

Merkwürdig ist, daß — während im V. Jahrhundert fast alle Kirchen dreischiffig sind,[4]) — wir hier nur eine einschiffige Anlage vor uns haben. Soll das wohl durch einen Zusammenhang mit einschiffigen Memorien erklärt werden?[5]) Die Lösung dieser Frage mag künftigen Forschungen vorbehalten bleiben; jedenfalls soll man hier auch daran denken, daß es sich wohl nur um einen dürftigen Bau handeln kann, in dem die Einsiedler[6]) ihre Andacht verrichten konnten.

Wahrscheinlich auch schon aus römisch-christlicher Zeit stammen

---

[1]) Diese Nachricht wird bestätigt durch einen Passus in der Vita sanctorum abbatum Agannensium (ed. Wilh. Arndt, Kleine Denkmäler aus der Merowingerzeit, 1874 S. 12 ff.). Hier erachtet es der Verfasser für notwendig, uns zu berichten, daß die Kirche des Abtes Ambrosius *biclivis* gewesen sei; dies hätte er nicht getan, wäre nicht vorher schon eine Kirche dagewesen, die ein Satteldach hatte.

[2]) Vgl. die Kritik des Briefes des Eucherius bei Egli o. c. S. 24.

[3]) Um jene Zeit fing das Mönchtum erst an, sich in Gallien weiter auszubreiten. (Martin von Tours, seit ca. 370 im nördlichen Gallien, Honoratus um 400 in Lerinum.)

[4]) Besonders lehrreich in dieser Beziehung sind die Kirchen S. Pudenziana und S. Croce in Gerusalemme in Rom, die deutlich zeigen, daß nicht die Größenverhältnisse, sondern eine tiefeingerissene Gewohnheit die Dreischiffigkeit der Kirchen verlangte. Vgl. Dehio u. von Bezold S. 82—83.

[5]) Ich denke an Bauten, die aus dem einschiffigen Sepulcralbau abgeleitet sein könnten: in Kleinasien an Uetschajak und Jedikapulu (vgl. Strzygowski, Kleinasien SS. 28 u. 32), ferner an einige kilikische und lykaonische Bauten, die ich demnächst publizieren werde: Aktsche Gös (Kodscha) Kalessi Kirchen II u. IV, Aitab, Selinti, 2 Kapellen bei Syedra, Auralama Yailasü, Kilisra, Binbirkilisse Weststadt; dann in Syrien an Babuda (de Vogüé Syrie centrale pl. 67); in Nordafrika an Annuna, Tipasa und Guesseria (vgl. Gsell II, S. 137, 169 u. 203); in Rom an S. Sisto e Cecilia (Dehio u. von Bezold Taf. 14); ebenfalls einschiffig war die alte Kirche von Romainmotier, die neuerdings ausgegraben wurde, und deren Typus m. E. ebenfalls in die Entwicklungsreihe der kreuzförmigen Grabkapellen gehört. Vgl. die Untersuchung S. 6 f.

[6]) Solche waren es und keine Mönche. Vgl. darüber Egli o. c. S. 35.

die Anfänge einer zweiten klösterlichen Niederlassung, ich meine **Romainmotier.**[1]) Es sind mehrere Gründe, die die Erbauung des Klosters um die Mitte des V. Jahrhunderts durch Romanus beinahe als sicher erscheinen lassen. So schon der Name (ursprünglich jedenfalls *Romani monasterium*);[2]) dann die Aufzeichnung des Aymonnet Pollens, die die Gründung des Klosters durch Romanus berichtet;[3]) besonders auch die Erwähnung dieses Gründers in mehreren merowingischen Quellen: so im *libellus metricus de fundatione et primis abbatibus monasterii Condatescensis,*[4]) vielleicht auch in der *vita S. Wandregisili,*[5]) in den *vitae patrum* des Gregor von Tours[6]) und in der *vita patrum Jurensium;*[7]) ferner der Umstand, daß Romanus gerade in jener Gegend mit seinen Schülern Klöster gründete;[8]) auch nicht zu vergessen die Nähe des um diese Zeit (V. Jahrh.) so reich mit Klöstern gesegneten Galliens. Allerdings ist auch manches gegen diese Annahme geltend gemacht worden: so der Mangel jedes Kultus des Romanus in Romainmotier, dann der Umstand, daß die Urkunden den Romanus nie erwähnen, und daß ferner das Kloster nie vom Mutterkloster Condat abhängig war

---

[1]) Über die Literatur orientiert die erschöpfende Arbeit von Marius Besson: St. Romain est-il le fondateur de Romainmotier? in der Revue historique vaudoise, Juni, SS. 188—96 u. Juli, SS. 218—226. — Betr. die Baugeschichte vgl. besonders:

Blavignac S. 77.

J. R. Rahn, Grandson u. zwei Cluniacenserbauten in der Westschweiz, in d. Mitteil. d. Antiquar. Ges. Zürich, Bd. XVII Heft 2, Zürich 1870—72.

Rahn, Geschichte S. 226—30, 233, 236—38.

Emma Reinhardt, Die Klosterkirche von Romainmotier, in „Die Cluniacenserarchitektur in der Schweiz", Zürich 1903.

Jules Gauthier, L'Eglise de Romain-Môtier au Ct. de Vaud, Suisse, im Bulletin archéol. des travaux historiques et scientifiques, 1905, S. 265.

Albert Naef, Les phases constructives de l'Eglise de Romainmôtier, Vaud, im Anzeiger 1905/06, No. 2/3.

Für die Urkunden vgl. Frédéric de Gingins la Sarra, Le cartulaire de Romainmotier, in Mémoires et Documents de la Suisse romande, Bd. III.

[2]) Vgl. besonders Besson o. c. S. 223 und Egli, Kirchengeschichte S. 123.

[3]) Besson o. c. S 123.

[4]) Publiziert von Mabillon in den Ann. O. S. B. I (1703 Luteciae) S. 677; vgl. dazu Besson S. 194.

[5]) Für Textkritik vgl. Besson o. c. S. 221.

[6]) Mon. Hist. Script. Merov. I (1885) ed. Krusch S. 665, I. 2; vgl. dazu Besson o. c. S. 196, dagegen Karl Gauss, in der Basler Zeitschr. für Geschichte und Altertumskunde II (1902) SS. 130—33.

[7]) Mon. Germ. Script. Mer. III (1896) S. 131 ed. Krusch, I. 4. Vgl. Besson o. c. S. 218.

[8]) Vgl. Besson o. c. S. 218.

(vielleicht der schwerwiegendste Grund!); auch darauf wurde hingewiesen, daß sich der Name Romainmotier scheinbar leicht erklären läßt durch die Taufe in *Romanum monasterium* bei Anlaß des Besuches des Papstes Stephan.[1]) Aber alle diese Einwendungen dürften[2]) angesichts der Tatsache, daß diese erste Stiftung des Romanus eben eine unscheinbare gewesen war, und schon 610 durch die Alemannen verwüstet worden ist,[3]) kaum mehr stichhaltig sein. Deshalb bin ich geneigt, die Stiftung durch Romanus als beinahe zweifellos anzunehmen. Vor kurzem scheint diese Kirche wieder gefunden worden zu sein; denn daß es sich bei der auf dem Plan in grüner Farbe wiedergegebenen Anlage um die Kirche des Romanus handelt, dürfte keinem starken Zweifel begegnen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie die unterste und die kleinste der zutage geförderten Kirchen ist.

Einzigartig ist der Plan-Typus dieser Kirche: ein einschiffiger, jedenfalls flachgedeckter Raum mit Apsis und querschiffartigen Flügeln.[4]) Es ist dies ein Beweis für den Reichtum an architektonischen Kirchentypen in altchristlich-frühmittelalterlicher Zeit.[5]) Woher kommt er aber? Auf den ersten Blick erinnert die *crux commissa* an die Basiliken Roms. Aber zugegeben, man habe bei Vereinfachung des römischen Typus lieber die Dreischiffigkeit als das Querschiff fallen lassen, was mir sehr unwahrscheinlich erscheint,[6]) so muß ich gestehen, es fehlt mir der Glaube, daß Rom zu jener Zeit einem gallischen Kloster so etwas gegeben haben kann. Wenn Rom in den Gemeinden Galliens sogar auf liturgischem Gebiet nicht durchdringen konnte,[7]) wird es wohl auch nicht auf einen

---

[1]) Vgl. jedoch Egli, Kirchengeschichte S. 93 Anm. 2.

[2]) Vgl. Besson o. c. passim, besonders S. 190—91.

[3]) Vgl. Fredegarii Chron. IV, 37; ed. Krusch (1888 Mon. Germ. Script. Mer. II) S. 138 und vita patrum Jurens. III, 17; ed. Krusch (1896 Mon. Germ. Script. Mer. III) S. 161.

[4]) Sicherlich handelt es sich nicht um Prothesis und Diakonikon, die immer ganz anders mit der Kirche verbunden waren, sogar in Nordafrika, wo man sich doch sicherlich nicht stark um reine Typenbildung kümmerte (vgl. Gsell Bd. II S. 113 ff. passim). Die die Querschiffflügel abschließenden Mauern sind sicher ebenso wie bei der Apsis nur Fundamente; denn es kann sich auch nicht um Türme handeln, da an dieser Stelle solche ohne alle und jede Analogie wären.

[5]) Den größten Eindruck von diesem Reichtum erhielt ich beim Studium der afrikanischen Denkmäler; vgl. Gsell Bd. II S. 113 ff. passim.

[6]) Vgl. S. 4 Anm. 4.

[7]) Vgl. Duchesse, Origine du culte chrétien, 1889, S. 84. — In früherer Zeit zeigt uns besonders der Osterstreit den Gegensatz gegen Rom und den Zusammenhang mit Kleinasien.

Kirchenbau haben Einfluß gewinnen können. Eher würde ich in diesem Falle aus kulturgeschichtlichen Gründen Beeinflussung aus einem gemeinsamen Kunstzentrum, etwa eines Baues des hellenistischen Kleinasiens im Typus der Basilika E von Sagalassos[1]) annehmen. Aber ich glaube überhaupt, wir haben in der Zeit nach 400, in der die Klöster in Gallien wie Pilze aus dem Boden schossen, nicht in hellenistischen, sondern eher in den hinterländisch-orientalischen Gegenden, die das Mönchtum hervorbrachten, den Stammbaum dieser Kirche zu suchen.[2]) Denn daß viele der großen Neuerungen, die das Mönchtum in die kirchliche Baukunst bringt, an den eigentlichen Orient anknüpfen,[3]) ist sehr wahrscheinlich; und so gibt es denn auch im Herzen Kleinasiens Bauten, die ich mit dieser Kapelle vergleichen könnte, ich denke an die Kirche XI in Binbirkilisse,[4]) sowie an ein Kirchlein, das ich im Sommer 1906 auf dem Gipfel des Ali Summasy Dagh entdeckte.[5]) Ich gestehe zwar, daß der Kreuztypus dort noch stärker vorschlägt, als in Romainmotier. Das ist aber leicht erklärlich,[6]) wenn wir bedenken, daß jene kleinasiatischen Kirchen eben Sprossen[7]) jener kreuzförmigen Grabkapellen waren, die uns durch den inneren Grundriß des Grabmals Theodorichs in Ravenna bekannt sind. In Romainmotier dagegen hätten wir eine Umbildung dieses Typus, indem die Kreuzarme auf Kosten des Langhauses etwas verkümmerten.[8])

Es soll auch noch hervorgehoben werden, daß diese älteste Kirche deutlich nach Osten gerichtet ist. Dies weist nicht

---

[1]) Strzygowski, Kleinasien S. 50.

[2]) Es ist bezeichnend, daß der einzige Bau im Abendland, den ich mit dieser Kirche vergleichen könnte, ebenfalls zur gallischen Kultursphäre gehört; ich meine die Kirche von Ingelheim (Dehio u. von Bezold Taf. 42, Fig. 6).

[3]) Vgl. Strzygowski, Kleinasien S. 206 ff.

[4]) Veröffentlicht von Strzygowski, Kleinasien S. 140 und Holzmann, Binbirkilise Blatt 7.

[5]) Ich werde diesen Bau im Zusammenhang mit andern kilikischen und lykaonischen Denkmälern an gleicher Stelle veröffentlichen. Für heute möchte ich nur sagen, daß diese Kapelle, verglichen mit der Kirche XI in Binbirkilise, etwas längere aber schmälere Arme hat.

[6]) In Ingelheim ist der Kreuztypus deutlicher, für mich ein Beweis, daß er mit der dreischiffigen Querschiffbasilika Roms nichts zu tun hat, was, wie ich sehe, auch schon Dehio (Bd. I S. 165) angenommen hat.

[7]) Ein Übergangsbau ist z. B. der Bau XII in Binbirkilisse (Strzygowski, Kleinasien S. 141).

[8]) Daß die beiden Kapitelle, die jetzt die zwei die Nebenchöre trennenden Säulen schmücken, dieser Kirche angehört hätten, glaube ich kaum, da sie zu einer so einfach primitiven Anlage im Widerspruch stehen; sie stammen sicherlich noch aus der Antike (vgl. Naef im Anzeiger 1905 S. 8 des S.-A.). — Die

etwa auf spätere Entstehung hin, obgleich die älteren Basiliken Roms das Prinzip noch nicht zu kennen scheinen. Vielmehr möchte ich die Ostung dieser Kirche des Romanus als Beweis für die Unabhängigkeit der gallischen Klöster gegenüber Rom, und ihren Zusammenhang mit dem Orient auffassen; sicher ist nämlich, daß im Orient die Ostung auch schon in konstantinischer Zeit auftritt.[1]) — Erwähnt mag noch werden, daß nördlich dieser Kirche Mauerreste gefunden wurden, die wohl den Klostergebäuden zugehört haben werden.

Westschweizerische Zeitungen brachten im Herbst 1905 die Notiz, daß auch in **Yverdon**[2]) (Fig. 3) ein altchristliches Oratorium aufgefunden worden sei. Eine eingehende Untersuchung jedoch zeigt, daß dies wohl kaum der Fall sein kann. Der ganze Grundriß des Gebäudes ist nämlich so, wie er sich uns jetzt darstellt, ein Produkt zweier verschiedener Epochen. Die Apsis[3]) und die

---

Dächer der beiden ältesten Kirchen von Romainmotier scheinen nach den Beobachtungen Dr. Naef's (o. c. S. 10 des S.-A.) noch römische Bauweise zu verraten.

[1]) Die bisher erforschten Kirchen Kleinasiens haben zumeist reine Orientierung nach Osten (Strzygowski, Kleinasien S. 183). Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet die Hauskirche an der Westthorstraße in Priene (vgl. Theodor Wiegand und Hans Schrader, Priene, Berlin 1904, S. 480). Vgl. auch den Plan von Binbirkilisse bei Holzmann, Binbirk, Blatt 2. Eine Ausnahme hiervon machen die 12 Kirchen einer Klosterstadt bei Alaja, die ich demnächst veröffentlichen werde und die zumeist ziemlich reine Orientierung entweder nach Nordost oder nach Südost zeigen. — Sicher hat Konstantin schon bei der Heiliggrabkirche in Jerusalem auf die Ostung geachtet (vgl. Strzygowski, Orient oder Rom S. 140). Allerdings muß auch hervorgehoben werden, daß einige der orientalischen Bauten nach Westen orientiert waren; das instruktivste Beispiel ist die wieder ausgegrabene Kirche im Altarhof des großen Tempels von Baalbeck, die aber bei einem späteren Umbau eine zweite Apsis im Osten erhielt. (Vgl. Jahrb. d. Kaiserl. Deutschen arch. Instituts XVI (1901) S. 5 u. Taf. I.)

[2]) Lit.: Journal des fouilles, Yverdon. Fouilles du castrum romain. Ière campagne 1903 par David Viollier, corrigé par Albert Naef. — Ich habe Herrn Dr. A. Naef für die Überlassung dieses Ms. zu danken.

[3]) Die Mauer, die hier die Apsis abzusperren scheint, ein Motiv, das etwa im frühchristlichen Kirchenbau angetroffen wird (St. Maurice, Romainmotier), diente sicherlich nicht als Altarfundament, da sie auch bei profanen römischen Gebäuden vorkommt (z. B. in Chur, vgl. Jecklin o. c. Plan S. 103; in Martigny, vgl. Taf. VIII im Anzeiger 1897); nach Mitteilung des Herrn Prof. Rahn im Buleuterion von Olympia). Es war wohl eine Baugewohnheit der Baumeister, das Fundament auch bei den Apsiden gerade fortzuführen. — Die zwei aus der Apsis hervorwachsenden, mit diesen bündigen, lesenenartigen Vorsprünge waren wohl Basamente von Säulen; denn um Strebepfeiler kann es sich hier bei einem kleinen römischen Apsisgewölbe nicht handeln, auch nicht

Mauer A B, in der sorgfältigsten römischen Technik erbaut, sind wohl in der Blütezeit Yverdons, vor Mitte des III. Jahrh. entstanden;[1]) die zwei andern Seiten dagegen stammen wegen ihrer roheren Technik, und weil sie mit der Apsis und der Mauer A B nicht bündig sind, aus späterer Zeit, und scheinen — ich bitte darauf sehr zu achten, — zu einer Zeit gebaut worden zu sein, da die Apsis und die Mauer A B nicht mehr standen; darauf weist die ganz horizontal abrasierte und mit Mörtel verstrichene Fläche dieser letzteren Teile, und der Umstand, daß die Mauer F E über die Mauer E hineinragt. Somit scheint mir das Wahrscheinlichste, daß die Apsis anfangs wohl eine Exedra eines größeren wohl kaum sepulcralen Raumes war.[2]) Später wurde dasselbe niedergerissen,[3]) mit Mörtel verstrichen und über diese Trümmer eine Baute errichtet, zu der die Mauer A F E gehört, und über deren Gestaltung wir keine näheren Anhaltspunkte haben. Höchst wahrscheinlich hat aber die Apsis gar nicht dazu gehört. — Aber selbst wenn wir annehmen, daß der Teil A B E erst niedergerissen worden wäre, nachdem eine zeitlang alle vier Mauern untereinander in Verbindung gestanden hatten, selbst dann ist es sehr unwahrscheinlich, daß der Raum als Kirche benützt wurde: die Lage in einem *castrum*,[4]) das Fehlen jeden Anhaltspunktes sprechen dagegen. Zwar ist dort eine, mit einem Christusmonogramm geschmückte *terra sigilata* gefunden worden; aber dieser Fund scheint mir eher auf eine Vorratskammer als auf eine Kirche zu weisen.[5])

Die Kirchen von **Oberwinterthur** und **Pfyn** dagegen stammen wohl kaum aus römischer Zeit.

---

um Lesenen, dazu springen sie zu weit vor. Ich muß allerdings gestehen, daß die einzigen säulengeschmückten Apsiden, die ich kenne, die bekannten syrischen (Kalb Louzeh etc.) des VI. Jahrh. sind. Doch ist das malerische Prinzip, die Wände mit Säulen zu schmücken, älter; es kommt häufig im späteren Hellenismus vor (vgl. z. B. das Wasserschloß zu Side, bei Durm, Handbuch S. 470. — Auf den Rundtempel von Heliopolis [Springer-Michaelis S. 445] macht mich Herr Prof. Rahn aufmerksam).

[1]) Yverdon wurde unter Kaiser Gallian von den Alemannen zerstört, vgl. Rochat, Recherches sur les antiquités d'Yverdon in den Mitt. der Antiquar. Ges. Bd. XIV, Heft 3, 1862, S. 83 (21).

[2]) Vgl. z. B. die von Jecklin publizierte römische Anlage in der Custorei zu Chur, wo auch eine Exedra vorkommt (Fritz Jecklin, Römische Ausgrabungen in der Custorei in Chur, Chur ohne Jahreszahl, Plan S. 10).

[3]) Wahrscheinlich z. Z. des Alemanneneinfalls, vgl. Anm. 1.

[4]) Besonders in so früher Zeit, vgl. S. 11 Anm. 4.

[5]) Fast alle mit Monogramm versehenen Tongefässe gehören zum *instrumentum domesticum*.

Bei Anlaß einer Studie über die Wandgemälde der in ihrer jetzigen Gestalt aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrh. stammenden Kirche von **Oberwinterthur**[1]) hat Prof. RAHN nachgewiesen, daß der Bau ursprünglich wegen der drei unter dem heutigen Seitenschiffdach befindlichen älteren Fenster (zugemauert und zum jetzigen Bau ihrer tiefen Lage wegen nicht stimmend) und der andern Mauertechnik einschiffig gewesen sein muß. Da nun diese Mauertechnik (ziemlich regelmäßige Lagen von ca. 20 cm langen und 12 cm hohen Molassestückchen, sowie rundliche Flußgeschiebe und Tuffsteine in starkem Mörtellager, in das Stoß- und Lagerfugen eingeritzt sind; Tangentialziegel, die das Halbrund der Fenster begleiten), mit der üblichen römischen Technik übereinstimmt, und dieser Bau im römischen *castrum* stand; da er ferner der geringen Mauerstärke wegen kaum das Prätorium gewesen sein kann, und jetzt die Kirche sich darin befindet, lag der Schluß nahe, hier den Rest eines altchristlichen Oratoriums aus der Zeit Diocletians zu vermuten. Aus jener Zeit stammt nämlich das *castrum*, nachher wurde es verlassen. Obgleich hier eine Reihe Merkmale sind, welche die Annahme dieser Hypothese aufzudrängen scheinen, glaube ich nach reiflicher Überlegung, diese Hypothese fallen lassen zu müssen. Einmal kommen alle diese sog. Kriterien römischer Mauertechnik — eingeritzte Stoß- und Lagerfugen,[2]) Tangentialziegel,[3]) Verkleidung der Fensterlaibungen mit Stuck,[4]) auch in romanischer Zeit vor; und gerade der einschiffige Kirchentypus ist in Schwaben und benachbarten Gegenden um diese Zeit oft anzutreffen,[5]) während er in römisch-christlicher Zeit bei Gemeindekirchen kaum vorkommt.[6]) Auch die schmalen Fenster weisen eher auf das Mittel-

[1]) Lit.: J. R. RAHN, Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde, Zürich 1883 in Mitt. der antiquar. Ges. in Zürich Bd. XXI, Heft 4.

[2]) Diese Technik kommt, wenn auch zu Zeiten sporadisch, doch während des ganzen Mittelalters vor; nach Mitteilung von Herrn Prof. ZEMP besonders häufig im XII. Jahrh. (Beispiele: Kirche von Hauterive, kurz nach der Mitte des XII. Jahrh.; Sitten, Notre Dame de Valère, an den unteren, älteren Teilen der Seitenschiffe; S. Sulpice, Kirche, Apsis unter der Malerei des XIII. Jahrh.).

[3]) Z. B. am Schloss zu Lenzburg. Gütige Mitteilung des Herrn Prof. Zemp.

[4]) Das romanische Zeitalter hat oft Gliederungen und dergleichen aus Stuck appliziert, vgl. J. R. RAHN, Die Stiftskirche in Zurzach im Anzeiger 1900, S. 97—98. Auch in Reichenau-Niederzell wurde in romanischer Zeit steinharter Putz statt der Steingewände verwendet, vgl. KARL KÜNSTLE u. KONR. BEYERLE, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg i. Br. 1901, S. 13.

[5]) Vgl. DEHIO u. VON BEZOLD I. S. 208.

[6]) In der altchristlichen Architektur scheint — soweit ich die Sache bis

alter.[1]) Die zwei folgenden Gründe sind es aber vorwiegend, welche, wie mir scheint, gegen diese Hypothese sprechen. Einmal ein kunstgeschichtlicher: Die schräge Laibung der Fenster[2]) der einschiffigen Kirche scheinen mir mit aller Deutlichkeit auf das Mittelalter zu weisen; in römischer, und in frühchristlicher Zeit werden die Laibungen immer, ohne zu suchen und zu tasten, senkrecht zur Wand geführt.[3]) Dann aber auch noch ein kirchengeschichtlicher: eine christliche Gemeindekirche ist zu Ende des III. Jahrh. in einem *castrum*,[4]) dazu hier in Vitodurum,[5]) ein Ding der Unmöglichkeit. Ich wäre somit geneigt, diesen Bau in den Anfang des romanischen Zeitalters zu setzen.

Mit Oberwinterthur steht und fällt **Pfyn.**[6]) Auch hier die gleichen Merkmale römischer Technik (eingeritzte Stoß- und Lagerfugen, konzentrische Bogen auch um die Türe, Putzüberzug der Fensterlaibung, keine geraden Gewände derselben)[7]) die gleiche Lage, (in römischen Kastell), sogar merkwürdige Übereinstimmung in den

---

jetzt durchsehen kann — bei der Gemeindekirche die Einteilung in drei Schiffe als unerläßlich gegolten zu haben; besonders deutlich sehen wir dies an der Baugeschichte von S. Pudenziana uud S. Croce in Gerusalemme in Rom (Dehio u. von Bezold S. 82—83). Wo Einschiff-Typen auftreten, handelt es sich meist um Bauten, die anderen Zwecken dienen (Totenkult etc.).

[1]) Die antik-christliche Architektur ist eine durchaus lichtfreudige, die breite, große Fenster liebt. Vgl. Dehio u. von Bezold. Tafeln, Bd. I passim.

[2]) Nach Untersuchungen an Ort und Stelle bilden auch die unter dem Stuck befindlichen Tuffsteine eine schräge Laibung.

[3]) Vgl. Dehio u. von Bezold S. 694, sowie Tafeln Bd. I passim. — Zuerst scheint eine Änderung beim Zentralbau entstanden zu sein (z. B. Sergius und Bacchus in Konstantinopel, Aachen), indem die Fensterbank nach unten abgeschrägt wurde. Dann wurden auch die Fensterlaibungen der innern Seite abgeschrägt, wobei man es in Mittel- und Süditalien, Südgallien (z. T. auch in Nordfrankreich), Spanien und England bewenden ließ, während in Deutschland die Fenster (besond. seit dem XI. Jahrh.) auch nach außen abgeschrägt wurden. (Vgl. Dehio u. von Bezold S. 694.) Ich nehme daher an, daß die Fenster hier auch nach innen geschrägt waren. — Bemerken möchte ich noch, daß die Kirchenbauten des binnenländischen Kleinasiens (Binbirkilisse) ebenfalls die Fensterlaibungen nach innen abgeschrägt haben! Die betreffenden Aufnahmen Crowfoot's und Smirnov's bei Strzygowski, Klein-Asien sind somit unexakt.

[4]) Das Christentum ist nie — wie früher angenommen — Lagerreligion gewesen; vgl. Harnack, Mission und Ausbreitung S. 268 u. besond. 388 ff., wo auch das einschlägige Material zitiert ist.

[5]) Die Ostschweiz lag fernab von stark christianisierten Gegenden.

[6]) Lit.: J. R. Rahn, Mutmaßliche Reste eines altchristlichen Oratoriums in der Kirche von Pfyn im Anzeiger 1901 S. 36.

[7]) Man vergleiche die Dimensionen der Fenster im Anzeiger o. c. Fig. 39 u. Fig. 40.

Massen; aber auch hier wieder die gleichen Gründe,[1]) die uns zwingen, diese Hypothese aufzugeben und wohl einen Bau aus dem Anfang des romanischen Zeitalters anzunehmen.

Gewiß haben sich auch sonst noch in der Schweiz am Ende des IV. und im V. Jahrh. kirchliche Anlagen erhoben, so wohl in Sitten, wo sich das Christusmonogramm auf einer Inschrift des Jahres 377 befindet,[2]) und in Octodurum, wo das Bistum am Ende des IV. Jahrh. sicher bezeugt ist.[3]) Wichtig ist für das Wallis, daß Octodurum wahrscheinlich von einem gallischen Erzbischof (seit VII. oder VIII. Jahrh. Moutiers en-Tarentaise) abhängig war,[4]) also auch hier wie in St. Maurice der Kulturweg wahrscheinlich nicht über den großen St. Bernhard nach Oberitalien—Rom oder Oberitalien—Antiochien, sondern über Genf nach Gallien führt.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch Avenches schon in römischer Zeit christliche Kunst gesehen hat; wenn am Anfang des VI. Jahrh. Bischöfe in Windisch sicher bezeugt sind,[5]) so wäre es merkwürdig, wenn eine Stadt wie Avenches nicht auch ein Gotteshaus gehabt hätte.[6]) Bischofssitz ist es allerdings erst später geworden, als derjenige von Windisch aufgehoben wurde.[7]) Be-

---

[1]) Dazu kommt noch die unregelmäßige Folge der Fenster, die jedenfalls eher auf das Mittelalter als auf das Altertum weist.

[2]) Vgl. Egli, Inschriften S. 5 ff., dort auch die übrige Literatur. Schon de Rossi hat bewiesen, daß es sich hier nicht um eine Kirche handeln kann; aber trotzdem ist es ein Beweis dafür, daß Sitten in der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. n. Chr. christliches Leben gesehen hat, mit andern Worten: es wird um jene Zeit eine oder mehrere Kirchen dort gegeben haben.

[3]) Theodorus Episcopus Octodorensis unterschreibt 381 auf der Synode zu Aquileja (Egli, Kirchengeschichte S. 10—11). — Die Nachricht in der Zeitschrift für bildende Kunst 1884, Beibl. S. 429 und Anzeiger 1884, S. 79, daß man die älteste christliche Kirche ausgegraben habe, beruhte auf einer Verwechslung mit einem antiken Gebäude.

[4]) Vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 11, bes. Anm. 1.

[5]) Vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 127 f.

[6]) Besonders weil Avenches weniger weit drinnen im Barbarenlande lag. Dazu sind die zwei Gläser mit christlichen Inschriften gefunden worden, die allerdings auch erst in burgundischer Zeit entstanden sein können (Egli, Inschriften S. 24—25).

[7]) Lit.: Egli, Kirchengeschichte S. 125 ff. — M. Reymond, Les Origines chrétiennes d'Avenches, in der Revue de Fribourg 1905, p. 52—66, sowie: A propos du siège épiscopal d'Avenches im Anzeiger für Schweizergeschichte 1905, No. 2. — Marius Besson, Episcopus ecclesiae Aventicae in den Archives de la Soc. d'histoire du Ct. de Fribourg, Bd. VIII p. 139—154. — Außerdem: Le siège épiscopal d'Avenches, im Anz. f. Schweizergesch. 1905, No. 1. — Un dernier mot sur la question du siège èpiscopal d'Avenches, im Anz. für Schweizergeschichte 1905.

merkenswert ist die Arbeit Reymond's, der den Platz der ältesten Kirche in Avenches an Stelle der niedergerissenen Kirche S. Symphorien sucht.[1]) Allerdings sind diese Forschungen für die Geschichte der christlichen Kunst — bis jetzt wenigstens — wertlos, da sie keine Angaben über die bauliche Gestaltung dieser Kirchen enthalten. Und leider sind eben auch nicht die geringsten Reste solcher Anlagen je zutage gefördert worden.

B. Plastik und Kleinkunst.

Vielleicht ist der im Jahre 1721 in einem Feld bei der Arve[2]) gefundene sog. **Diskus des Valentinian**[3]) ein christliches Denkmal. Die mittlere Gestalt, durch die in der Rechten gehaltene Kugel mit der Viktoria und das in der Linken befindliche Labarum als christlicher Kaiser, durch die Zuschrift „Largitas D. N. Valentiniani Augusti" als Valentinian bezeichnet, stellt möglicherweise den zweiten dieses Namens[4]) dar. Daß sein Haupt mit dem Nimbus versehen ist, erscheint uns weiter nicht befremdend, da derselbe schon in vorchristlicher Zeit vorkommt;[5]) höchst seltsam ist es aber, daß das Christusmonogramm mit *α* und *ω* darin eingezeichnet ist,[6]) so seltsam, daß ich mich überhaupt frage, ob nicht die Zeichen im Nimbus[7]) falsch interpretiert worden sind, mit anderen Worten, ob

No. 3. — Mémoire pour servir à l'histoire de Marius d'Avenches in Pages d'histoire aventicienne, Lausanne 1905.

[1]) Lit.: Maxime Reymond, Les fondations de Saint-Maire, in der Revue historique vaudoise, Nov. et Decembre 1904; Les anciennes églises d'Avenches in Pages d'histoire Aventicienne, Lausanne 1905, p. 29 ff.; Les origines chrétiennes d'Avenches in der Revue de Fribourg 1905, p. 52—66.

[2]) Vgl. die verschiedenen Fundberichte bei Egli, Inschriften S. 14 ff.

[3]) Blavignac, S. 47 f. mit Abb. im Atlas pl. II bis Fig. 1. — Rahn, Geschichte S. 56. — Egli, Inschriften S. 14, Abb. Taf. I Fig. 9.

[4]) Valentinian II. (375—92) nahm nach dem Sieg über Maxentius und Victor von Gallien Besitz; dort fiel er 392. vom Franken Argobast verraten, in Vienne. Möglicherweise könnte es auch Valentinian III. vorstellen (425—55), der in Ravenna residierte, — hauptsächlich wegen des monogrammatischen Nimbus (vgl. weiter unten; ebenso Egli, Inschriften S. 15).

[5]) Besonders in nachkonstantinischer Zeit unter orientalischem Einfluß als Abzeichen höchster Würde häufig angewandt; vgl. Karl Maria Kaufmann, Handb. der christl. Archäologie, Paderb. 1905, S. 410. Vgl. auch A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristl. Kunst in: Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft XXXV, S. 72.

[6]) Es kommt sonst in jener Zeit nur bei Christus (Kaufmann o. c. S. 410) vor, erst im V. Jahrh. bei Heiligen (o. c. S. 410 u. 435) einige Beispiele bei Garrucci, Bd. II, Taf. 116.

[7]) Dieselben sind allerdings sehr verwischt.

dieser Diskus überhaupt ein christliches Denkmal ist?[1]) — Rechts und links, durch hohe Schilde halb verdeckt, stehen die Soldaten, an die Valentinian eine Ansprache zu halten scheint.[2]) — Stilistisch ist das leider etwas abgeschliffene Werk noch eine gute Leistung hellenischen,[3]) resp. hellenistischen Geistes; besonders die Figur Valentinians ist schön empfunden und vertritt einen in der spät antiken Kunst weitverbreiteten Typus. — Wahrscheinlich war dieser Diskus ein Geschenk,[4]) das Valentinian seinem Heere bei Anlaß eines Sieges gemacht hat.

Einige Werke antiker Elfenbeinplastik sind in der Schweiz noch erhalten, die allerdings z. T. nicht mehr in den Rahmen meiner Arbeit gehören; weil aber mehrere späterhin zu christlichen Zwecken gebraucht wurden, führe ich sie dennoch kurz auf.

So wird ein **Elfenbeinkästchen** mit Schiebedeckel im Valeriamuseum in **Sitten**[5]) aufbewahrt. Es ist später im IX. Jahrh. zu christlichen Zwecken, als Reliquiar, benutzt worden; darauf weisen sowohl das sicherlich später zwischen den beiden Hauptfiguren angebrachte Kreuz, als besonders die darin gefundenen Pergamentschriften und Reliquien.[6]) Es stellt zwischen zwei durch einen flachen Bogen verbundenen Säulen Aesculap und Hygia dar. Da ich leider in der vorchristlichen Elfenbeinschnitzerei nicht so bewandert bin, bin ich nicht imstande zu untersuchen, wo dieses Werk könnte entstanden sein. Ich kann nur sagen, daß wir hier eine Arbeit vor uns haben, die noch in echt hellenistischer Weise rein plastisch behandelt ist und andrerseits durch die spiralen Kanne-

---

[1]) Ich möchte zwar darauf hinweisen, daß auch Rahn (Geschichte S. 56) wie Egli (Inschriften S. 15) — ersterer allerdings, ohne von α und ω zu sprechen — ein Christusmonogramm darin sahen. — Nachträglich werden meine Zweifel noch bestärkt durch Krücke (o. c. S. 128), weswegen ich das „wahrscheinlich“ durch „vielleicht“ ersetzt habe.

[2]) Ähnliche Darstellungen sind erwähnt von Egli, Inschriften S. 15. — Blavignac's und Gelpke's Meinung, es stelle dieser Schild die Thebäer dar, ist, wie Egli (Inschriften S. 15) mit Recht sagt, eine „Phantasie“, um so mehr, als der Thebäerkultus in S. Maurice um diese Zeit noch nicht sicher bezeugt ist.

[3]) Bezeichnend ist dafür die Gesamtauffassung, in der das Althellenische stark vorschlägt: nirgends dekorative Zugabe, sondern ein rein plastisches Problem. — Darf man es wohl mit der auch stark hellenischen Kunst Südgalliens in Beziehung bringen? Valentinian II. hat oft dort gekämpft.

[4]) Wegen der Inschrift vgl. Rahn, Geschichte S. 56.

[5]) Lit.: F. Keller, im Anzeiger 1857, No. 3 S. 32 f., Taf. III. — E. aus'm Weerth, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Altertumsfreunden i. d. Rheinlanden, Heft LII, S. 127 f., Taf. I. — Rahn, Geschichte S. 115 f.

[6]) Vgl. F. Keller o. c. S. 33.

lüren der Säulen deutlich auf den mehr durch malerische Mittel wirkenden, späteren Hellenismus weist.

Hellenistischen Geist atmet auch jene **Elfenbeintafel mit Inderdarstellungen in St. Gallen.**[1]) Auf vier beinahe quadratischen Feldern, von denen je die zwei untern und die zwei oberen durch einen Laubstrang getrennt sind und zusammengehören, finden sich Darstellungen von Kampfszenen zwischen Indern und dem bacchischen Thiasos.[2]) Es ist Graeven's Verdienst, zuerst diese rätselhafte Darstellung gedeutet zu haben. Ich möchte nur noch der Frage näher treten, wie diese Arbeiten nach St. Gallen gelangt sein können. Mit Sicherheit läßt sich das zwar nicht nachweisen, doch vermute ich, daß sie in karolingischer Zeit, möglicherweise von einem der großen Klöster her,[3]) nach St. Gallen gekommen sind. Darauf weist der Umstand, daß sie einen im IX. Jahrh. entstandenen Antiphonarium S. Gregorii zum Schmucke dienen.

Auch zwei Konsulardiptychen sind auf unerhellten Wegen in die Schweiz gelangt. Vom einen, vom **Diptychon** des römischen Konsuls **Sividius**[4]) vom Jahre 488, das zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Gerunda im Wallis war, ist jetzt die eine Hälfte in Paris. In einem runden, von akanthusähnlichem Blätterschmuck umrahmten Medaillon befindet sich die Inschrift. Mehrere mit Palmettenmotiven geschmückte Ranken verteilen sich vom Medaillon aus über die Fläche. Oben und unten bilden je zwei naturalistisch gehaltene Wirbelrosetten den Abschluß. Deutlich sieht man an diesem Denkmal das überall aufkommende orientalische Element. Die Wirbelrosette,[5]) das freie Kombinieren von Palmetten-

---

[1]) Rahn, Geschichte S. 110. — Hans Graeven, Die Darstellungen der Inder in den antiken Kunstwerken, im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, Bd. XV (1900), IV. Heft, S. 195 ff.

[2]) Vgl. Graeven o. c. S. 199 ff.

[3]) U. a. ist auch der berühmte Bauriss von St. Gallen ein Denkmal dieser Beziehungen.

[4]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 110, Anm. 3. — Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1880, p. 190. — Heron de Villefosse, Feuille de diptyque consulaire, conservée au Musée du Louvre, in der Gazette archéologique 1884, p. 118, No. 5. — Molinier, S. 19. 20 mit Abbildung. — Ich habe dem Herrn Conservator des Cabinet des médailles und antiques in Paris für mehrere Auskunft zu danken.

[5]) Bezeichnend ist, daß im stark syrisch beeinflußten Ravenna sogar das eucharistische Brot nach dem Typus der Wirbelrosette behandelt wird (Roh. de Fleury, La messe IV, pl. 267). Sie kommt auch an Sarkophagen in Binbirkilisse vor (Holtzmann, Binbirkilise 1905, Blatt 9). Vielleicht ist sie persisch, vgl. den Helm des Kriegers in Nakeh-i-Rejeb bei Coste und Flandin, Bd. IV,

hälften,[1]) vielleicht auch die Anwendung jener palmettenartigen Akanthusblätter an einem Simaprofil[2]) mögen Kunstelemente sein, die im Hinterland der großen hellenistischen Weltstädte, hauptsächlich Antiochiens, gepflegt wurden. Der Stil ist jedoch mit seinen Naturalismus, der sogar auf die Wirbelrosetten übertragen wird, noch rein hellenistisch. — Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß wir vielleicht ein antiochenisches Exportstück vor uns haben.

Das in Zürich aufbewahrte **Areobindusdiptychon**[3]) besteht aus zwei Tafeln. Auf beiden sitzt der Konsul, auf der *tabella anseata* als Areobindus bezeichnet, umgeben von zwei Begleitern, und schwingt die sog. *mappa,* zum Zeichen des Beginnes der Spiele. Unten sind Darstellungen von Tierhetzen im Amphitheater, auf der einen Seite die sog. Venatio in lebendig naturalistischer Auffassung, auf der andern Seite eine Löwenhetze.[4]) Dieses Werk stammt aus dem Anfang des VI. Jahrh. Wie die andern Diptychen, die — obgleich sie bald Ost-, bald Westrom zugehören — im allgemeinen keine großen künstlerischen Unterschiede zeigen, so besitzt auch dieses keine bestimmte Individualität;[5]) es ist eben mit seinen antiken Darstellungen und Details ein Werk römisch-byzantinischer Hofkunst; wenn sich auch in der Dekoration der Kleider orientalischer Einfluß zeigt,[6]) so war dies damals, besonders in höfischen Kreisen, allgemein Mode.[7])

Tafel 191, und den Pfeiler von Acre in Venedig bei Strzygowski, Mschatta S. 302).

[1]) Strzygowski o. c. S. 281 ff.

[2]) Strzygowski o. c. S. 275.

[3]) Lit.: Sal. Vögelin, Das zürcherische Diptychon des Konsuls Aerobindus, in den Mitt. der Antiq. Ges. Zürich, Bd. XI. Heft 4. — Benndorf, Die Antiken von Zürich, in den Mitt. der Antiq. Ges. in Zürich, Bd. XVII. Heft 7, S. 16 ff. — Rahn, Geschichte S. 109—110. — Heron de Villefosse, Feuille diptyque consul., conservée au Musée du Louvre, Gazette archéol. 1884, p. 118, no. 6. — Zürich und das Schweizer Landes-Museum 1890, Taf. XXX. — Molinier, S. 20.

[4]) Ich habe mich gefragt, ob nicht bei dieser Löwenhetze eine dekorative Auffassung durchschimmert? Ich denke an die im Orient beliebten, rein dekorativen Tierdarstellungen (Mschatta). Auch die Danieldarstellungen sind oft dekorativ aufgefaßt; vgl. S. 69.

[5]) Sie wiederholen sich oft. Man vergleiche z. B. unser Diptychon mit dem des Anastasius von 517, bei Molinier S. 24.

[6]) Daß diese Dekoration orientalisch beeinflußt ist, beweist mir der reiche Prunk und besonders der häufige Gebrauch der Rosette. Vergleiche, was ich über die Rosette bei Anlaß der Tonlampe aus Genf sage (S. 26 Anm. 6).

[7]) Diese reichen Gewänder kommen auf Konsulardiptychen viel vor (vgl. das Diptychon des Konsul Felix [bei Molinier S. 18], das Diptychon des Konsul Boethius [c. o. S. 19] etc.).

Die Inschrift auf der inneren Seite (Angaben der Fasten- und Osterzeit) mit Tinte geschrieben, beweist den spätern kirchlichen Gebrauch des Diptychons. Wie es nach Zürich kam, läßt sich nicht mehr feststellen; über das XVII. Jahrh. hinaus läßt es sich überhaupt nicht mehr verfolgen.[1])

Einer mit **Rosetten geschmückten Elfenbeintafel** im **St. Galler Stiftsarchiv** (Fig. 5), die den Einband eines irischen Manuskripts No. 60 bildet,[2]) hat man m. W. noch keinen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen. Es ist eine längliche Tafel, in der sich in je zwei Reihen (der Längsrichtung nach) folgendes Gebilde sechsmal wiederholt: in der Mitte eine Rosette mit vier Blättern von nahezu herzförmiger Gestalt. Zwischen diesen vier Blättern sind in diagonaler Richtung vier ziemlich lange Stiele (gleichsam wie ein verdrehtes Tau gebildet) angebracht, die an ihrem äußersten Ende eine Art kleiner Palmette tragen; unten rechts und links von dieser Palmette je zwei verkehrt angebrachte Palmettenhälften. Warum wird nun die Palmette so geteilt und auf einen langen Stiel gestellt? Ein Blick auf die Tafel lehrt uns, daß der lange Stiel nur dazu da ist, um die Palmette möglichst weit wegzurücken, damit die ganze Fläche ein möglichst gleichmäßig verteiltes Muster zeigt; also Tendenzen, die mehr Ähnlichkeit mit den stark orientalisch beeinflußten Kompositionen der letzten Ausläufer der Antiken (z. B. Byzanz) haben. Dazu stimmt, daß sowohl die vierblättrige Rosette als auch die willkürliche Handhabung des Palmettenmotivs[3]) in der antiochenischen Hinterlandskunst eine große Rolle zu spielen scheint. Auf eines möchte ich aber doch noch aufmerksam machen: mag auch eine mehr malerisch behandelte Rosettenkomposition den Anstoß zur ganzen Komposition gegeben haben, der Künstler hat sich doch alle Mühe gegeben, nach echt hellenischer Weise nicht Hell und Dunkel, sondern Licht und Schatten wiederzugeben, und alles plastisch zu gestalten. Daher mag dieses kleine Kunstwerk wohl am ehesten als eine hellenistische Übersetzung eines orientalischen Vorbildes angesehen werden, wegen der virtuosen Technik wohl vor dem VI. Jahrh. n. Chr. entstanden; — wo? wird man heute schon schwerlich sagen können. Antiochien oder sein Hinterland können vielleicht in Betracht kommen, da dort jene Vermählung zwischen Orient und Hellas stattgefunden zu haben scheint, und da in Ephesus

[1]) Vgl. Vögelin o. c. S. 87—88.

[2]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 114, Anm. 2.

[3]) Vergleiche die eingehenden Untersuchungen Strzygowski's in Mschatta S. 281 ff.

und der ganzen Westküste Kleinasiens das spezifisch hellenische eine viel zähere Lebenskraft besaß.

Auch das wahrscheinlich aus **Kaiser-Augst** stammende **Elfenbeinplättchen,** das Kraus in seinem Werk über die christlichen Inschriften erwähnt,[1]) mag hier angeführt werden. In der Mitte erblickt man das Brustbild einer reich geschmückten Augusta, umgeben von einem Kranze, der von zwei bekleideten Genien gehalten wird; diese Komposition wird auf drei Seiten von einem üppigen Blumenfries umrahmt; auf der unteren Längsseite befindet sich die Inschrift: + PERPETVAE SEMPER + AVGVSTAE +. Sicherlich bildete dieses Täfelchen einst einen Teil eines Diptychons.[2]) Die Datierung Kraus' in das V. oder VI. Jahrh. ist wohl möglich, ich möchte, da mir das ganze — besonders die Genien — eine ziemlich derb-provinziale Mache zu verraten scheinen, eher an das VI. Jahrh. denken. Genauere Fixierung der Entstehungszeit und besonders der Provenienz möchte ich angesichts der Tatsache, daß das Werk, — wenn es sich auch epigraphisch ziemlich sicher als christlich erweist, — ikonographisch zur Antike gehört, den klassischen Archäologen überlassen.

Wahrscheinlich nur zwei Werke christlicher Elfenbeinplastik sind in der Schweiz erhalten, und auch diese sind wohl im Ausland entstanden. Streng genommen gehören sie chronologisch in die folgende Periode; da sie aber wie mir scheinen will noch aus antiker Kunstübung heraus entstanden sind, gliedre ich sie hier ein.

Das eine Werk ist die im Museum der Valeriakirche in **Sitten** befindliche **Elfenbeinpyxis.**[3]) Sie enthält eine Darstellung der Auferstehungsgeschichte: auf der einen Seite sieht man eine Gruppe von Wächtern, unter denen sich unter dem (später angebrachten) Schlosse der Pyxis das Kreuz im Siegeskranz befindet. Zwei Tore mit brennenden Fackeln trennen diese Szene von der Darstellung

---

[1]) Mitteilungen von de Rossi im Bullettino di archeologia cristiana III, Ser. III, 68 f. — F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande; Die christlichen Inschriften von der Mitte des VIII. bis zur Mitte des XIII. Jahrh., Freiburg i. B. 1892, S. 3.

[2]) Kraus verweist auf die obere Partie des barberinischen Diptychons (Gori Thes. Dipt. II 163, Tab. I) und dem bei M. Meyer (Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibl. zu München, 1879, Taf. 1 abgeb. Oberstück aus Mailand).

[3]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 116. — Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (in: Archaeologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, hsg. von Jhs. Ficker, 2. Heft, Freiburg i. B. u. Leipzig 1896) S. 132 f. — Rohault de Fleury, la messe, Paris 1887. Abb. Taf. 371.

der Frauen am Grabe. Letzteres, ein von spiralförmig gewundenen Säulen getragenes Baldachin ist in der Mitte. Unter ihm sitzt ein kleiner Engel, der die Rechte zum Segnen erhoben hat und ein Kreuz in der Linken trägt.[1]) Rechts und links nahen sich die Frauen, die zum Zeichen der Klage das Kinn auf die erhobene Linke gestützt haben und in der Rechten die lang herabhängenden Salbengefässe tragen. Zu äußerst wird diese Darstellung von den Gestalten Petri und Pauli begrenzt; ihre Rechte halten sie segnend empor, in der verhüllten Linken tragen sie ein aufgeschlagenes Buch.

Ich hatte immer den Eindruck, daß die meisten Bewegungsmotive dieser Pyxis, das Schreiten der Frauen, die Stellungen einiger Wächter[2]) etc. einen letzten Rest antiker Kunstkraft zu verraten scheinen; in karolingischer Zeit sind es doch wieder andere Momente, vor allem das Streben nach rein sichtbarer Deutlichkeit der Handlung, die in den Vordergrund treten.

Doch möchte ich auf diesen rein persönlichen Eindruck nicht zu großes Gewicht legen; wichtiger ist, daß die Typenvergleichung mit andern plastischen Erzeugnissen der altchristlichen Kunst — wie mir scheint — mit ziemlicher Deutlichkeit ebenfalls den antiken Ursprung nahelegt.

So scheint mir besonders die Wächterszene ganz aus der altchristlichen Symbolik heraus empfunden zu sein; Darstellungen von Wächtern mit dem die Auferstehung symbolisierenden Kreuz im Siegeskranze[3]) haben ihre Parallelen in einer Reihe römischer und gallischer Sarkophagreliefs. Ich erwähne z. B. den Marmorsarkophag aus dem Hypogaeum von St. Paul in Rom[4]) und den von Manosque.[5]) Mag die Darstellung auch nicht ganz die gleiche sein, so scheint mir doch auch die Sittener Pyxis aus dem gleichen Geiste herausgeboren; wir haben hier einen letzten Ausläufer jenes Geistes, der die symbolischen Darstellungen der Katakomben hat entstehen lassen, und der nach und nach verschwand, als die rein historischen Kompositionen an die Tagesordnung kamen.

---

[1]) Hier mag bemerkt werden, daß sonst der Engel bei der Darstellung dieser Szene immer neben dem Grab sitzt (vgl. z. B. die vielen Enkolpien mit dieser Darstellung bei Garrucci, Bd. V, Taf. 434). Wahrscheinlich ist unser Künstler auf diese Komposition gekommen, weil er die Symmetrie gewahrt wissen wollte.

[2]) Vergleiche besonders den mittleren Wächter links.

[3]) Vgl. Kaufmann o. c. S. 375.

[4]) Vgl. Kaufmann o. c. S. 434.

[5]) Le Blant, Sarcophages de la Gaule, pl. 50.

Außerdem scheinen mir bei der Darstellung der Frauen am Grabe mehrere Details die Verwandtschaft mit andern altchristlichen Elfenbeinarbeiten zu verraten; ich denke an das fünfteilige Diptychon von Ravenna und sein Gegenstück, dessen Bruchteile an mehreren Orten (Petersburg, Rom etc.) zerstreut sind,[1]) an die Danielpyxis in London,[2]) Werke, die, wie STRZYGOWSKI nachgewiesen,[3]) möglicherweise aus dem ägyptischen Hinterland stammen. Zu diesen Details gehört unter anderen der geschweifte Giebel, wobei ich vor allem auf die an unserm Stücke angebrachte Verzierung mit flachen runden Scheibchen aufmerksam machen möchte, ein Motiv, das in Ägypten beinahe auf allen späteren Elfenbeinskulpturen, sonst fast nirgends vorkommt[4]) und mir die STRZYGOWSKI'sche Hypothese vom ägyptischen Ursprung dieser Familie von Elfenbeinskulpturen zu bekräftigen scheint. Auch die beiden Apostelfiguren finden sich beinahe in identischer Stellung auf dem erwähnten Diptychon von Ravenna vor.

Es scheint mir somit als sehr wahrscheinlich, daß wir hier ein Erzeugnis altchristlicher Elfenbeinplastik vor uns haben, und zwar möchte ich am ehesten, hauptsächlich wegen der gedrungenen Behandlung der menschlichen Gestalt an das VI. oder VII. Jahrh. denken. Bezüglich der geographischen Fixierung scheint mir nach dem Gesagten Ägypten am ehesten als Ursprungsland in Betracht zu kommen, umsomehr als Ägypten ein Hauptexportland von Elfenbeinskulpturen war.[5])

---

[1]) Beide Diptychen sind miteinander publiziert bei JOS. STRZYGOWSKI, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, im Bullet. de la Soc. archéolog. d'Alexandrie, No. 5, Wien 1902, Fig. 62—68.

[2]) British Museum, A guide to the early Christian and byzantine Antiquities, 1903, Taf. IV.

[3]) Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 85 ff.

[4]) Vergleiche die Zusammenstellung bei STRZYGOWSKI o. c. S. 89, sowie die ägyptischen Röhrenknochen im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, im Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 25, Berlin 1904.

[5]) Die Gründe, die STUHLFAUTH o. c. S. 132 f. für die Zugehörigkeit dieser Pyxis zur Schnitzschule des Deckels aus Murano geltend macht, scheinen mir angesichts des seither neu eröffneten Einblicks in die ägyptischen Elfenbeinarbeiten nicht mehr recht stichhaltig. Ob nicht die Motive, die STUHLFAUTH anführt (Kreuzstab des Engels, Kranz mit Hakenkreuz) auch bei den andern Arbeiten in letzter Linie ägyptisch sein könnten? Ich bin mir bewußt, daß ich bei der umfassenden Weitschichtigkeit der zu behandelnden Denkmäler meiner Arbeit mir nicht den genügend tiefen Einblick in die verschiedenen Spezialgebiete habe verschaffen können, wie z. B. hier STUHLFAUTH in die frühchristliche Elfenbeinplastik. Ich wiederhole daher, was ich schon in der Einleitung

Zum Schlusse möchte ich noch bemerken, daß mich auch eine Untersuchung der Fassung der Pyxis zum gleichen Resultate geführt hat. Wir können nämlich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß dieselbe wegen des in burgundischer Zeit so häufig vorkommenden Kreisornamentes wohl spätestens in karolingischer Zeit entstanden ist. Andrerseits ist die Pyxis älter als die Fassung wegen der barbarischen Befestigung derselben beim Grabtempelchen:[1]) also auch hier scheint mir, daß man auf meine oben angeführte Annahme getrieben wird.

Ein kunstgeschichtliches Rätsel sind die **zwei Elfenbeinreliefs,** die heute einen Kodex des Stiftes **Beromünster,** (Fig. 4) das Altei epistolare, schmücken.[2]) Sie stellen Petrus und Paulus unter einem von Säulen getragenen Bogen dar; ihre Linke hält ein Buch, die Rechte hat Paulus erhoben, während Petrus nach griechischem Ritus damit segnet. Diese Figuren entsprechen durchaus den in altchristlicher Zeit beliebten Typen. Merkwürdig ist, daß das Petrusrelief eine gewisse Ähnlichkeit mit einem der Evangelisten der Maximianskathedra[3]) in Ravenna hat.[4])

Ich habe mich darauf hin gefragt, ob diese zwei Tafeln am Ende nicht aus dem gleichen Kunstkreise, d. h. dem syrischen[5]) oder einem demselben nahestehenden stammen könnten. Und in der Tat zeigt die ganze Ornamentik eine Menge Motive, die wir in altchristlicher Zeit nur im eigentlichen Orient antreffen, im

---

gesagt habe, daß ich hier nicht Lösungen, sondern nur Lösungsversuche bieten möchte; mögen spätere Spezialforschungen das hier dargelegte Material gründlicher verarbeiten und einige Schritte der Lösung näher bringen.

[1]) Es ist zwar absolut nicht ausgeschlossen, falls die Pyxis aus Ägypten stammt, daß auch die Fassung einige Zeit nach dem Kästchen in Ägypten selber gemacht wurde. Dieses mit einem Punkt in der Mitte versehene Kreisornament trifft man etwa in der koptischen Kunst an, vgl. z. B. das Kästchen bei Strzygowski, Koptische Kunst, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Bd. VII, Wien 1904, p. 143, Abb. 214; die Holzkämme, o. c. Taf. VIII; die Haarnadeln Taf. XIX; die Beingriffe etc. Taf. XX; die Lampenform p. 228, Abb. 281; etc.

[2]) Lit.: Statistik im Anzeiger Bd. V, S. 129; Anzeiger 73, S. 115. — Rahn, Geschichte S. 114, mit Abb. S. 115. — M. Estermann, Die Sehenswürdigkeiten v. Beromünster mit geschichtl. Erläuterungen, 1878, S. 30. — L'Art ancien à l'exposition nat. suisse, Genève 1896, pl. 5, catal. p. 91.

[3]) Es ist dies die Gestalt zu äußerst links.

[4]) Vgl. J. Mantuani, Tuotilo . . . . in Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 24, S. 39.

[5]) Über die syrische Heimat der Maximianskathedra vgl. Strzygowski, Mschatta S. 299.

Abendland dagegen vergeblich darnach suchen würden.[1]) Das gilt z. B. von den Säulen. Die Säulen von der Paulustafel sind mit den in spätantiker Zeit so überaus beliebten spiralen Rinnen umgeben; man merke aber wohl, daß dieselben hier zickzackförmig gebrochen sind; Säulen mit ähnlicher Ornamentik kenne ich nun nur in dem am Ende des VI. Jahrh. in Mesopotamien entstandenen Rabulascodex;[2]) und zwar tritt dieses Motiv dort in so reichen Variationen auf,[3]) daß man annehmen muß, wir haben hier die Heimat dieser rein malerischen Verzierungen zu suchen.[4]) Auch die Säulenringe der Petrustafel sind ein Motiv, das mir orientalischen Ursprungs zu sein scheint. Der Hellenismus kennt es nicht, wohl aber die zum Teil vom alten Orient beeinflußte byzantinische Kunst. Es kommt z. B. in justinianischer Zeit in der Binbir-Direk vor.[5]) Im Abendland finden wir es in altchristlicher Zeit an den Säulen der Kirche an der Holztür von S. Sabina in Rom; hier ist es nun bezeichnend, daß diese Reliefs auch sonst noch hinterländisch orientalische Züge — es betrifft dies gerade die Kirche! — tragen, so daß Strzygowski[6]) daraus auf den kleinasiatischen oder syrischen Ursprung dieses Reliefs geschlossen hat.[7]) Im Abendland kommt das Motiv sonst m. W. erst in karolingischer Zeit vor.[8]) Auch die Basen der Säulen der Petrustafel haben mehr Ähnlichkeit mit jenen echt orientalischen, die schon in Persepolis[9]) vorkommen und vom Orient aus z. B. in die byzantinische Kunst (z. B. im Bodrum am Tschukur bostân von Kara Gümrük)[10]) übergegangen sind. Aber erst wenn man z. B. die Miniaturen des Rabulascodex mit ihrem unerschöpflichen Reichtum an Basenbildungen[11]) mit den in altchristlicher Zeit für das Abendland typischen hellenistischen Basen vergleicht, wird man vollkommen gewahr, wo man die Heimat dieser Motive zu suchen hat. Auch

---

[1]) Wenn im Abendland, dann gewöhnlich unter äußerer Einwirkung.

[2]) Vgl. Garrucci Bd. III, Taf. 133 Fig. 2 und Taf. 138 Fig. 2.

[3]) Vgl. z. B. Garrucci Bd. III, Taf. 128 Fig. 2 und Taf. 132 Fig. 2.

[4]) Man vergleiche damit, was ich über das Zickzack S. 25 f. sage.

[5]) Vgl. Byzantinische Denkmäler Bd. II, S. 56.

[6]) Vgl. Strzygowski, Kleinasien S. 214 f.

[7]) Erwähnen möchte ich hier doch, daß ich auf einem in der Moschee von Kyz Ören (Kleinasien, Vilajet Konia) vermauerten spätantiken Skulpturfragment ähnliche Säulenringe vorfand.

[8]) Oft auf Miniaturen in allerhand Variationen.

[9]) Vgl. Coste u. Flandin Bd. II, z. B. Taf. 61 u. 75.

[10]) Vgl. Byzantinische Denkmäler Bd. II, S. 64.

[11]) Vgl. Garrucci Bd. III, z. B. Taf. 128 Fig. 1, Taf. 130 Fig. 1, etc.

das rautengeschmückte Kapitell der Petrustafel steht in altchristlicher Zeit ohne Analogie da. Mir scheint schon der geometrische Charakter dieses Schmucks weist ihm seinen Platz außerhalb der Entwicklungsreihe der abendländischen Kapitelle an, die immer und immer wieder die composite und korinthische Ordnung wiederholen. Und in der Tat finde ich auch — wenn wir vielleicht von byzantinischen Bildungen absehen — das einzige Gegenstück in jenem jetzt als Wasserbehälter dienenden, im Serail von Urfa befindlichen Kapitell.[1]) Auch die beiden Bögen können gut im syrischen Hinterland entstanden sein. Das Rispenornament der Petrustafel kommt zwar überall vor; aber jene Motive am Bogen des Paulusreliefs sind doch offenbar die Nachkommen der von den alten vorderasiatischen Kunstkreisen so gern angewandten Pelten.[2]) Auch die Umrahmung des letztgenannten Reliefs weist schon durch die im Zickzack angeordneten Blätter auf den Orient; in dem Rahmenmotiv jenes ravennetischen Diptychons, das wahrscheinlich aus dem von Syrien nachhaltig beeinflußten Kunstkreise Ägyptens stammt, hat es seine nächste Parallele.[3]) Der Rahmen der Petrustafel mit seinen üppigen, aus ineinandergesteckten Füllhörnern[4]) bestehenden Palmettenranken[5]) hat, wenn auch im Abendland, so doch besonders im Orient seine nächsten Verwandten.

Was dagegen die Füllornamente über den Bogen, die Kapitelle des Paulusreliefs und die Ornamente jener Art Platte, auf der die Apostel stehen, betrifft, so handelt es sich da um lauter Motive, die in der altchristlichen Zeit wohl so ziemlich überall verbreitet sind.

Ein Grund scheint der Hypothese vom syrischen Ursprung der Tafeln entgegenzustehen; das ist der in mehreren Zügen ausgeprägte provinziale Charakter. Die Art und Weise, wie die Gestalten in den Raum hineingedrückt sind, der korbartig gedrückte Bogen, der glotzende Ausdruck des unmittelbar zwischen den Schultern

---

[1]) Publiziert von Strzygowski in Mschatta, S. 256.

[2]) Eine Erinnerung an diese Pelten finden wir auch in der christlichen Baukunst Syriens; z. B.

Kapelle	von Kfer,	Butler	S. 150,
„	„ Srir,	„	„ 151.
Kirche	„ Bakirha,	„	„ 212.
Baptist.	„ Bashmishli,	„	„ 239.

[3]) Vgl. J. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, im Bull. de la Soc. archéolog. d'Alexandrie, No. 5, 1902, S. 85, Abb. S. 86.

[4]) Vergleiche die Zusammenstellung bei Strzygowski, Mschatta S. 310.

[5]) Vgl. Strzygowski o. c. über die Palmette, S. 281 ff.

sitzenden Kopfes, die unbeholfene Art und Weise, in der die Extremitäten gezeichnet sind, das zum Teil wenigstens unplastische durch Arbeit mit dem Stichel gewonnene Relief,[1]) das sind alles Züge, die uns nahelegen, diese Arbeit müsse fernab vom großen Strom der Kunstentwicklung entstanden sein.

Aber warum kann es nicht auch im Orient „provinziale" Künstler gegeben haben? Auch an der Kathedra des Maximian sind die figürlichen Darstellungen zum Teil recht roh ausgeführt; trotzdem nimmt man an, sie könne vielleicht in Antiochien selbst entstanden sein.[2]) Zudem habe ich bei der Paulusgestalt von Beromünster, wenn ich sie z. B. mit den Gestalten der Maximianskathedra vergleiche, durchaus den Eindruck, daß hier noch manche wirklich gute Tradition lebendig ist, z. B. bei der Zeichnung des Kopfes.

Ich möchte die Frage vorderhand noch offen behalten, und muß es künftigen Diskussionen vorbehalten bleiben, Licht in dieses Dunkel zu bringen. Ich wiederhole aber: es scheint mir — hauptsächlich wegen der überraschenden Ähnlichkeit mit der einen Gestalt der Maximianskathedra — sehr gut möglich, ja wahrscheinlich, daß wir eine spätantike Arbeit aus dem Orient vor uns haben.[3]) Aber es kann auch gut eine später im Abendland verfertigte Kopie einer solchen sein. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, — und auch dies müssen wir in Erwägung ziehen — daß die ganze Konzeption im Abendland selber entstanden ist, vielleicht angeregt durch Miniaturen, denn viele dieser in Frage stehenden Motive tauchen in der karolingischen und romanischen Kunst zu neuem Leben empor.

Von Denkmälern christlicher Kleinkunst sind vor allem ein paar **Lampen,**[4]) die in **Genf** gefunden worden sind, erhalten. Sie zeigen alle die in der spätesten Zeit des römischen Kaiserreichs so

---

[1]) Besonders Rahn, Geschichte S. 114–115, hat auf diesen provinzialen Charakter aufmerksam gemacht.

[2]) Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie S. 523, scheint das auch anzunehmen.

[3]) Falls die bei Rahn, Geschichte S. 115 Anm. 1, erwähnte Notiz aus einem Kalendarium von 1217, die berichtet, daß Graf Ulrich von Lenzburg (gest. 1047) das Stift Beromünster mit einem *„libro epistolari eburneo auro suffosato"* bedacht habe, wirklich auf unsere Tafeln zu beziehen wäre, würde dies meine Hypothese eines Imports unterstützen. (Kreuzzüge?).

[4]) Lit.: Blavignac p. 15 ff. mit Abb. im Atlas pl. II. — J. B. de Rossi, Des premiers monuments chrét. de Genève in Mem. et doc. de la Soc. d'hist. et d'archéolog. de Genève, 1870, Bd. I, p. 1—12. — Rahn, Geschichte S. 55 ff. mit Abb.

beliebte ovale Form.[1]) Die eine, die in der rue des Chanoines, in der es der Tradition nach ein griechisches Kloster gegeben haben soll,[2]) gefunden wurde, trägt alle Zeichen der stark orientalisch zersetzten, antiken Kunst des V. und VI. Jahrh. an sich; das zeigt auch schon die ganze Art der Behandlung: nicht die geringste Erinnerung mehr an den plastischen Stil der naturalistisch behandelten Arbeiten des späteren Hellenismus! Hier ist alles ornamental; nirgends ein größeres, kräftiges, abgerundetes Ornament, sondern es ist alles getan, um die Lichtwirkung möglichst zu zerstreuen: kleine Linien und Punkte, Weinranken füllen die Fläche aus: hier ist ein Kunstgeist tätig, der keine größere Licht- oder Schattenfläche beim Ornament ertragen kann; — es ist das eine Kompositionsweise, die zur griechischen (wo selbst das Ornament nur dazu da ist, Raumprobleme zu symbolisieren) in direktem Widerspruch steht und ihre nächsten Verwandten in denjenigen Kunstkreisen hat, die Farbenprobleme verfolgen, d. h. in denen des vorantiken Asiens und in den von diesen abhängigen (Byzanz, zum Teil Sassaniden, arabische Kunst). Auch die Motive erinnern uns nicht mehr an den Hellenismus. An die Stelle von Akanthus, Palmette etc. sind zum Teil geometrische (Dreieck, Rosette im Quadrat, Herz), zum Teil rein flächenfüllende getreten (Weinranke); und die meisten hier vorkommenden Ornamente sind ursprünglich im Hinterland des hellenistischen Orientes heimisch gewesen, und haben dann erst in der Zeit nach Christus, zur Zeit der Überschwemmung der Antike mit orientalischer Kultur, sich ihren Platz im Formenschatz der sog. „römischen Reichskunst" erobert.[3]) Das gilt in erster Linie vom Dreieck, das in seiner Konzeption verwandt mit dem in der mesopotamischen,[4]) persisch-sassanidischen,[5])

---

[1]) Vgl. Daremberg u. Saglio, Dict. des antiquités greques et romaines, Art. Lucerna, p. 1323. [2]) Mitteilung von Herrn A. Cartier.

[3]) Vgl. über dieses Problem Strzygowski, „Hellas in des Orients Umarmung", Beil. z. Allgem. Zeitg. No. 40 u. 41, 18. u. 19. Febr. 1902. — Besonders auf Lampen dringen diese orientalischen Ornamente früh ein (vgl. Garrucci Bd. VI, Taf. 474—476, sowie Taf. 491 Fig. 10).

[4]) Vgl. Strzygowski, Mschatta S. 263. — Vgl. auch: Die Bögen des Rabulaskodex bei Garrucci Bd. III, Taf. 128 ff.

[5]) Überaus häufig in Altpersien (Dieulafoy, L'Art antique de la Perse, V, p. 20: „Ornement triangulaire si commun chez les Perses"). — Strzygowski, Mschatta S. 964, verweist auch auf die Ausgrabungen von Susa. — Sehr charakteristisch das Bronzeplättchen von Ephesus mit Dreieck, jetzt in Wien; Strzygowski o. c. S. 266. — In monumentaler Wucht tritt uns das Dreieck oder Zickzack in Mschatta entgegen. — (Vgl. auch in der mykenischen Kunst die Säulen des Schatzhauses von Mykene.)

arabischen[1]) und frühmittelalterlich-abendländischen[2]) Kunst so beliebten Zickzackornament ist.[3]) Nicht so deutlich läßt sich dasselbe beim Herzornament[4]) und beim Spitzoval[5]) nachweisen, wogegen orientalischer Ursprung bei der Rosette[6]) sicherlich der Fall ist. Auch die flächefüllende Weinranke, die im hellenistischen Orient, ferner in der sassanidischen, arabischen[7]) und abendländisch-frühmittelalterlichen[8]) Kunst vorkommt, hat ihren Ursitz in Mesopotamien,[9]) da sie ja auch z. B. in der chinesischen[10]) Kunst eine

---

[1]) Kairo, Agypt. Museum, Holztäfelchen (Strzygowski o. c. S. 265 mit Abb.) und auf einem Elfenbeinkästchen von 966 im Louvre: Hier ist das Zickzack in den Rankenstil übertragen (o. c. S. 265, Abb. S. 264).

[2]) Hier mag zur Aufnahme des Zickzacks in den Formenkanon auch die Erinnerung an dessen häufigen Gebrauch in den sog. Materialstilen geführt haben. Nicht nur das Aufwachen des vorantiken Orients beobachten wir in dieser Epoche, sondern überhaupt das Wiederaufleben der durch den Hellenismus zum Teil überwundenen niedrigeren Kunststufen. Hier wird die Kritik an mehreren Orten bei Strzygowski einzusetzen haben.

[3]) In der orientalischen Kunst hatte das Dreieck sogar symbolische Bedeutung, z. B. auf althittischen Denkmälern (vgl. Usener, Dreiheit, im Rhein. Mus. LVIII S. 32 des S.-A.). Daß diese Symbolik die Aufnahme in die christliche Kunst erleichterte, glaube ich nicht, denn da tritt das Motiv immer in dekorativer Unterordnung und ohne symbolischen Beigeschmack auf.

[4]) In der koptischen Kunst (Kaufmann S. 313) in Mschatta auch als Füllmotiv im Kranzgesims: Abb. S. 281. Im Frühmittelalter ziemlich häufig, z. B. in der Goldschmiedekunst (z. B. Votivkrone des Königs Suinthila in Madrid, bei Molinier S. 12; Hals des Adlers von Petrossa bei Venturi II, S. 7).

[5]) Besonders gern ist im Orient das Spitzoval als Streifenornament benutzt, und zwar im Zickzack ein Oval ans andre gereiht. (Vgl. z. B. das Bronzetäfelchen von Ephesus [Abb. Strzygowski, Mschatta S. 266]; ferner in Kleinasien am Portal der Konstantinskirche von Andaval [Abb. bei Strzygowski, Kleinasien S. 67] und auf koptischen Textilien [Kaufmann o. c. S. 266]. Im südlichen Kleinasien in der Steinplastik häufig.)

[6]) Vgl. Strzygowski o. c. S. 266 ff. sowie die Zusammenstellung bei Butler S. 33. Geradezu auffallend ist ihr seltenes Vorkommen in den stark hellenistischen Katakombenmalereien (vgl. Wilpert, passim). — Speziell die vom Viereck umschriebene Rosette scheint im Orient beliebt gewesen zu sein; sie kommt z. B. auf der goldenen Emailvase von St. Maurice vor.

[7]) Vgl. J. Strzygowski, „die flächefüllende Weinranke“ (Mschatta S. 297) und „das Problem der Weinranke“ (o. c. S. 327).

[8]) In der wahrscheinlich ziemlich stark antiochenisch beeinflußten oberitalienischen Kunst (Cattaneo passim); sehr häufig auch in der gallischen Kunst (vgl. Le Blant, Sarcophages de la Gaule, pass., und die zwei Elfenbeinarbeiten bei Clemen, Meroving. und karoling. Plastik S. 116 d. S.-A.).

[9]) Vgl. Anmerkung 7.

[10]) Z. B. auf altchinesischen Traubenspiegeln, die nach Friedr. Hirth's Nachweis aus der Zeit von 140—86 vor Christus stammen; vgl. Mschatta S. 328.

Rolle zu spielen scheint. Der symbolische Beigeschmack, der ihr schon damals in vorchristlicher Zeit[1]) anhaftete, war wohl unter dem Eindruck der Worte Jesu[2]) mit ein Hauptgrund zu ihrer Aufnahme und symbolischen Verwendung in der christlichen Kunst.

Das hier vorkommende Monogramm, gewöhnlich als *crux monogrammatica* bezeichnet, stammt möglicherweise auch aus dem Orient;[3]) im V. Jahrh. war es wohl schon überall verbreitet und hatte das konstantinische Monogramm in den Hintergrund gedrängt.[4]) Das gleichschenklige, an den Enden erweiterte Kreuz, das sich in der Flächenfüllung des Monogramms vorfindet, kommt schon früh auch im Abendland[5]) vor; es ist unbedingt als christliches Symbol zu nehmen. Wo diese Lampe entstand, ist schwer zu sagen, in Genf kaum; es ist bekannt, daß solche oft weit exportiert wurden. Wahrscheinlich ist sie jedoch wegen ihrer kräftigen Färbung ein abendländisches Erzeugnis.[6]) Vor dem V. Jahrh. kann diese Lampe kaum entstanden sein, da das Monogrammkreuz vorher nur selten vorkommt; andrerseits kann sie gut erst aus dem VI. Jahrh. stammen.

Eine andere Tonlampe ist 1870 in der Kirche St. Pierre gefunden worden.[7]) Sie hat die gleiche Form wie die eben behandelte; die Ornamentik ist jedoch einfacher. In der Mitte ist ein Kreuz mit erweiterten Enden, das aber gar keine Verzierungen aufweist;[8]) der Rand ist mit einem Ornament bedeckt, das wohl — wie manches andere in jener Zeit — aus der Metallurgie stammt: Es sind Reihen von runden Nagelköpfen. Dieses Motiv, das in der Antike eher

---

[1]) Sie wurde hauptsächlich sepulcral verwendet; vgl. FRANZ STUDNICZKA, Tropaeum Trajani, ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit in: Abhandlg. der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Bd. XXII, No. IV p. 103 Anm. 97.

[2]) Ev. Jhs. c. 15 v. 1 ff.

[3]) In Kleinasien ist die *crux monogrammatica* — wohl schon in vorchristlicher Zeit — als Sigle im Gebrauch, vgl. KAUFMANN o. c. S. 297 Anm. 1. — Es ist zu bemerken, daß sie nach KAUFMANN S. 603 auf Münzen zuerst in Antiochien und im hellenistischen Südgallien (Lyon) Anf. des IV. Jahrh. vorkommt.

[4]) Vgl. HAUCK's Real-Encyklop., Leipzig 1903, Art. „Monogramm Christi". S. 369.

[5]) Auf Münzen nach KAUFMANN o. c. S. 603 zuerst in Tarraco, Trier und Aquileja.

[6]) Vgl. KAUFMANN o. c. S. 571.

[7]) Gütige Mitteilung des Herrn CARTIER.

[8]) Dieses Kreuz kommt in unendlichen Variationen während des ganzen Frühmittelalters vor.

selten vorkommt,[1]) tritt im Frühmittelalter besonders in Gallien überaus häufig auf. Genaue Aufschlüsse für diese Datierung gibt diese Ornamentik nicht; wir können nur sagen, daß die Lampe wegen des Kreuzes kaum vor dem V. Jahrh. entstanden sein kann. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie als Votivgeschenk in die Kirche St. Pierre kam, da sie dort gefunden wurde.[2])

Eine dritte Lampe von ähnlicher Gestaltung ist in Genf auf den *tranchées* gefunden worden.[3]) Sie ist fast gleich wie die vorhergehende,[4]) nur zeigt sie als figürlichen Schmuck ein Kreuz mit merkwürdig dünnen Armen.[5]) Sie stammt wohl aus der gleichen Zeit wie die vorhergehende.

Eine vierte Lampe mit Darstellung einer Taube kann nicht mit Sicherheit unter die christlichen Denkmäler gereiht werden, da die Taube auch in der heidnisch-antiken Kunst häufig vorkommt und zudem die christliche Taube fast immer durch den Ölzweig im Schnabel oder den eucharistischen Kelch charakterisiert ist.[6])

Weitere christliche Lampen, die eine mit den 12 Aposteln und einem Porträtbild, die zweite mit einem Palmbaum, die dritte mit dem Christusfisch, die vierte ähnlich behandelt wie unsere erste, doch etwas reicher (vielleicht aus der gleichen Fabrik) hat de Rossi irrtümlicherweise als in Genf gefundene Altertümer beschrieben; doch liegt dafür bei den drei ersten nicht der geringste Anhaltspunkt vor; von der letzten weiß man sogar sicher, daß sie in Paris gefunden worden ist.[7])

Eine **Lampe von Augusta Rauracorum**,[8]) die nur in einer

---

[1]) Am Titusbogen z. B. ist das Motiv reichlich verwendet (Durm, Handbuch S. 412.)

[2]) Vgl. Ch. Daremberg, Edm. Saglio u. E. Pothier, Dict. des antiq. grecques et romaines, art. „lucerna“ p. 1338.

[3]) Gütige Mitteilung des Herrn Cartier; sie ist von de Rossi nicht publiziert worden.

[4]) Doch fällt der mit Kreisen geschmückte Rand dieser Lampe viel steiler ab.

[5]) Solche Kreuze scheinen gerade in den Katakomben vertreten zu sein, vgl. Kaufmann o. c. S. 296. Vielleicht ist die dünne Ausführung der Arme dadurch bedingt, daß die betreffende Lampe sehr klein ist und die Löcher, durch die das Öl hereingeschüttet wurde, sich relativ weit gegen die Mitte zu befinden, so daß für ein so breites Kreuz wie an der vorigen Lampe kein Raum vorhanden gewesen wäre.

[6]) Nach Mitteilung von Herrn Professor Kirsch.

[7]) Gütige Mitteilung des Herrn Cartier.

[8]) Lit.: Bruckner, Versuch einer Beschreibung historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten in der Landschaft Basel, XXIII, 1763, S. 2871. — Blavignac S. 16, Note 13. — Rahn, Geschichte S. 56, Anm. 1.

Abbildung erhalten ist, weist durch ihre Form auf unsere Epoche.[1]) Die stark abgeschliffene Darstellung in der Mitte könnte ja möglicherweise eine Orantenfigur darstellen, wie solche etwa auf Lampen vorkamen,[2]) aber ausgemacht ist das keineswegs.

Eine **Gewandnadel,** die in Schorren bei Thun gefunden wurde,[3]) kann kaum christlich sein. Die vier durch ein Kreuz geschiedenen Felder mit vier Disken dürfen nicht ohne weiteres als christlich aufgefaßt werden. Zudem spricht die von den römischen Verkehrswegen entfernte Lage gegen das Vorkommen des Christentums in jenen Gegenden, in altchristlicher Zeit; möglicherweise könnte es sich um ein burgundisches Schmuckstück handeln.[4])

Auch der **Goldschmuck von Nieder-Lunnern**[5]) ist sicher nicht christlich. Die Filigrantechnik, das gleichschenklige Kreuz als dekorativer Schmuck kommt auch sonst in der spätantiken Kunst häufig vor.[6]) Überdies trifft man das Kreuz in der christlichen Kunst erst sehr spät an und dazu in einer andern Form (mit erweiterten Enden), jedenfalls in einer Zeit, da das Christentum schon lange eine *religio licita* war und kein Grund mehr vorlag, das Kreuz zu verstecken. Noch im IV. und V. Jahrh. hingegen waren das Monogramm und die *crux monogrammatica* die einzigen christlichen Zeichen.

Knopfartige **Schmuckwerke**[7]) mit dem Christusmonogramm sollen in Gräbern in Kaiser-Augst gefunden worden sein.

---

[1]) Vgl. das über die Form der Genfer Lampen Gesagte S. 25 Anm. 1.

[2]) Vgl. KRAUS, Real-Encyklopädie, Art. „Orans", S. 539.

[3]) Lit.: A. JAHN, Altertümer und Sagen in der Umgegend des unteren Thunersees, im Archiv des historischen Vereins des Kt. Bern, Bd. IV, 1858—60. 4. Abt. S. 85 f. — RAHN, Geschichte S. 55.

[4]) Das Kreuz kommt auch auf burgundischen Gürtelschnallen etwa vor.

[5]) Lit.: FERDIN. KELLER, Goldschmuck und christliche Symbole, gefunden zu Lunnern im Kt. Zürich, in Mitt. der Antiq. Ges. in Zürich, Bd. III, Heft 6. — RAHN, Geschichte S. 54. — Zürich und das schweizer. Landesmuseum, 1890, Abb. Taf. XXVII, im Text S. 65 nur kurz erwähnt.

[6]) Vgl. RAHN, Geschichte S. 54 Anm. 3 und HERZOGS Real-Encyclopaedie für prot. Theol. u. Kirche, Leipzig 1902 Art. „Kreuzeszeichen" S. 95.

[7]) Lit.: H. SCHREIBER, Taschenbuch für Geschichte und Altertum in Süddeutschland, Freiburg i. B. 1840, S. 70. — RAHN, Geschichte S. 55.

II. Die Denkmäler der Völkerwanderungszeit.

A. Geschichtliche Einleitung.

Wir treten in eine Periode, die im schärfsten Gegensatz zur vorausgegangenen steht, denn nun wird alle höhere Kultur von eindringenden Barbarenhorden zurückgedrängt. Allerdings gilt das in besonderem Maße nur für die Ostschweiz, in die um 405 die Alemannen eindringen. Einzelne römische Militärstationen waren in diesen Gegenden zerstreut, aber von höherer Geisteskultur scheint nicht viel vorhanden gewesen zu sein;[1]) darum mag diese Zivilisation, die innerlich haltloser gewesen sein mag als diejenige der Westschweiz, schnell den Barbaren zum Opfer gefallen sein. Das wenige aber was von höherer Kultur Widerstand leistete — ich denke z. B. an die Bischofssitze[2]) — das mußte sich vor diesem wilden Strom gegen Westen zurückziehen.

Etwas später als die Alemannen brachen wiederum Barbaren in Helvetien ein; es waren die Reste jener Burgunder, die seit 406 am Rhein wohnten und 435 durch Aetius geschlagen wurden; was übrig blieb, finden wir gegen die Mitte des V. Jahrh. in der Sapaudia, wozu auch die heutige französische Schweiz gehört, angesiedelt.

Barbaren dürfen wir sie nicht nennen, denn die Geschichte berichtet, sie seien gesittet gewesen und hätten die unterworfenen Romanen als gleichberechtigt angesehen. Woher kam ihnen wohl diese Gesittung zu? Ihr früherer Wohnort am Rhein gibt uns den Aufschluß: bis dorthin war nämlich hellenistische Gesittung gekommen; Städte wie Trier sind der Beweis hierfür. Daher ist es

[1]) So sind die Nachrichten über die Christianisierung, verglichen mit denen der Westschweiz, äußerst spärlich.

[2]) Vgl. das über die Bischofssitze von Windisch und Avenches Gesagte, S. 12.

auch nicht verwunderlich, daß ihnen das Christentum bekannt war (allerdings in arianischer Gestalt), und daß sie überhaupt über den Standpunkt der bloßen Barbaren hinausgekommen waren.

Nach kurzer Blüte unter den burgundischen Königen dringen 200 Jahre später die Alemannen weiter nach Westen,[1]) um 610, so daß bald die ganze Schweiz dem gleichen Schicksal zu verfallen drohte. Da setzte aber jene neue Macht in die Geschichte ein, die vom Orient her ins Abendland gekommen war, und die wir in der Westschweiz schon an mehreren Orten kennen gelernt hatten, ich meine die mittelalterliche Klosterkultur.

Zwar war der Anfang ein bescheidener. Einzelne Missionare kamen von Irland und auch Frankreich her; um ihr Grab vereinigten sich dann andere Asketen, und so entstand eine klösterliche Niederlassung, in deren Mauern die alten Kulturtraditionen weiter gepflegt werden konnten.

Ein ganzer Herd solcher Klöster befand sich im Jura. So war eins in Moutiers (Tochterkloster von Luxueil, Mitte des VII. Jahrh.), wohl als Hospiz gegründet, dem ein vornehmer Bürger Triers, Germanus, als erster Abt vorstand.[2]) Zwei andere Stiftungen gingen — schon zur Zeit des Germanus — aus dieser hervor, — das Monasterium Verdunense, wohl das heutige Vermes (Pferdmund im Delsberger Tal)[3]), und die dem hl. Ursicinus geweihte Zelle, das heutige St. Ursanne.[4])

Noch früher hatten sich irische Mönche in der Ostschweiz festgesetzt; sogar Columban soll selbst einige Zeit am Bodensee gewirkt haben, doch nur vorübergehend. Nachhaltigeren Einfluß hatte erst sein Schüler, der hl. Gallus.[5]) Aus seiner Zelle am Ufer der Steinach erwuchs nach und nach das Kloster St. Gallen.

Der Übergang der Herrschaft auf die Franken war für die Westschweiz kaum von Einfluß; für die Ostschweiz hingegen, in die erst durch die Iren an wenigen Orten das Christentum gedrungen war, bedeutete dieser um die Mitte des VIII. Jahrh. eingetretene Wechsel einen großen Umschwung in der geistigen

---

[1]) Vgl. das bei Anlaß der möglichen Zerstörung Romainmotiers durch die Alemannen Gesagte, S. 6.

[2]) Lit.: Egli, Kirchengeschichte S. 66. — E. A. Stückelberg, Die Reliquien des hl. Germanus, Randoaldus und Desiderius, im Anzeiger Bd. VIII S. 8 ff. — Lit. über die Denkmäler vgl. S. 58 Anm. 4.

[3]) Egli, Kirchengeschichte S. 67.

[4]) Lit.: Vgl. S. 55 Anm. 1.

[5]) Vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 53 ff.

Atmosphäre. Die ganze merovingisch-fränkische Kultur rückte nun auch hier vor; da und dort entstanden Benediktiner-Klöster, so in Benken im Gaster,[1] auf der Lützelau,[2] in Luzern,[3] auf der Insel Reichenau,[4] in Pfäffers,[5] in Dissentis,[6] — selbst St. Gallen muß sich unter Abt Othmar die Umwandlung der Cella in ein Monasterium gefallen lassen, und damit im Zusammenhang die Benediktinerregel annehmen.[7] In Basel und Konstanz[8] fangen gleich die ununterbrochenen Reihen der Bischöfe an; hier und da tauchen — gegen Ende des Jahrhunderts — schon Pfarrkirchen auf.[9] Gleichzeitig wurde das Land auch kirchenpolitisch dem Frankenreich einverleibt.

Eine Art Enklave bildete Rhätien; so lange noch der Barbarenwall der Alemannen sie trennte, konnte es keine Beziehungen mit den andern zivilisierten Gegenden der Schweiz haben. Es bezog daher alle höhere Kultur aus dem Süden, aus Oberitalien, das besonders seit dem IV. Jahrh., d. h. der Zeit des Ambrosius, in inniger Verbindung mit den orientalischen Gegenden stand.[10]

Dorther mag, dank seiner Lage an der von den Römern gebauten Militärstraße, Chur wohl schon früher Kunde vom Christentum erhalten haben. Schon im V. Jahrh. — anno 452 — bestätigt uns eine Unterschrift des Abundantius von Como das Bestehen eines Churer Bischofs.[11]

---

[1] 741, vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 94.

[2] 741, Egli o. c. S. 94.

[3] Vor 768, weil in einer jüngeren Urkunde (abgedruckt im Gesch.-Freund Bd. I S. 158), eine Gabe Pippins an das Stift Luciaria erwähnt wird (Egli o. c. S. 94).

[4] VIII. Jahrh. durch Pirmin (Egli o. c. S. 93). — Vgl. F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogt. Baden, Bd. I: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freib. i. B. 1887, bes. S. 327 f.

[5] Um 761, Egli o. c. S. 9 Anm. 1.

[6] 766, Egli o. c. S. 94.

[7] Vgl. Egli o. c. S. 88.

[8] Vgl. Egli S. 86.

[9] Egli o. c. S. 95.

[10] Vgl. für dieses Problem für die vorkonstantinische Zeit A. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, S. 504; für die spätere Zeit Strzygowski, Kleinasien S. 211: „Mailand und der Orient“. Dort auch Literaturangaben.

[11] Abundantius v. Como unterzeichnet 452: *pro me ac pro absente sancto fratre meo Asimone episcopo ecclesiae Curiensis primae Rhetiae* (Egli, Kirchengeschichte S. 11).

B. Architektur.

Wieder ist **Genf** hier in erster Linie zu nennen, das sich der Gunst der burgundischen Könige erfreute: Chilperich, Gundobad und Sigismund haben nacheinander hier ihre Residenz aufgeschlagen und scheinen die Stadt auf alle Weise verschönert und vergrößert zu haben.[1]) So deutet eine Inschrift[2]) darauf hin, daß König Gundobad Genf mit einer größeren **Stadtmauer** umgeben habe, was auch durch einen Passus in der Notitia Galliarum[3]) bestätigt wird. Leider können wir sie nicht mehr verfolgen, da jedes Anzeichen fehlt, inwieweit die 1840 niedergerissene Stadtmauer mit derselben identisch war. Die darin gefundenen altchristlichen und römischen Spolien beweisen nichts, da sie mehrmals verwendet worden sein können. Ja sogar die 1840 niedergerissene **Arcade du Bourg-de-Four**[4]) kann uns keinen sichern Anhaltspunkt geben, da ihre Entstehung schon in burgundischer Zeit nicht über allem Zweifel erhaben ist. Die darin gefundenen altchristlichen und antiken Bruchstücke (ein barbarisch gebildeter Eierstab über zweiteiligem Architrav,[5]) ein Christusmonogramm)[6]) und die oben erwähnte Inschrift sagen uns nicht viel, da sie noch in neuerer Zeit als Spolien verwendet worden sein können. Auch die ganze Bauart dieses Tors „ein rundbogiges Doppeltor, dessen Hochbau in Form einer flachen Terrasse abgeschlossen zu haben scheint"[7]) kann ja auch aus dem XVI. Jahrh. oder aus noch späterer Zeit stammen.[8]) Allerdings

---

[1]) Vgl. bes. J. Mayor S. 15 ff.

[2]) (Gundo)BADVS REX CLEMENTISS(imus) EMOLVMENTO PROPR(i)O SPATIO MVLT(ip)LICAT(o), vgl. Egli, Inschriften S. 16 mit Literaturangabe. — Mallet (L'Inscription de Gundobaud à Genève, MDG. IV [1845], p. 305 ff.), Binding (Geschichte des Burgundischen Königreichs, 1868, S. 157 f.), Rahn (Geschichte S. 60 u. Stat. Schweiz. Kunstdenkmäler, Genf. Anzeiger 1884 S. 49 f.) beziehen die Erweiterung des Raumes auf die Festungswerke; dagegen Mayor o. c. S. 16. — Die Inschrift war an der Porte du Bourg-de-Four angebracht (Egli, Inschriften S. 16).

[3]) Notitia Galliarum, Ausg. von Mommsen, Monum. Germ. Auctores antiquiss. IX, 1892, p. 600: *quae nunc Geneva a Gundebado rege Burgundionum restaurata.*

[4]) Lit.: Album de la Suisse romande, Bd. I, 1843. — Blavignac p. 23. — Statistik im Anzeiger 1872, S. 368. — Rahn, Geschichte S. 60.

[5]) Abb. bei Blavignac, Atlas, Taf. II Fig. 5; Text Blavignac p. 24.

[6]) Vgl. S. 2, Anm. 4.

[7]) Rahn, Geschichte S. 60; Statistik Genf. Anzeiger 1884, S. 50.

[8]) Die Abbildungen des Tors sind allerdings nicht alle ganz gleich; vgl. auch E. Doumergue, La Genève Calviniste, Lausanne 1905, p. 92.

muß noch gesagt werden, daß die Stadtmauer von Genf im Mittelalter weiter draußen war,[1]) und daß nicht recht ersichtlich wäre, warum man später in der innern Stadt ein Tor gebaut hätte. Also möglich, wenn auch nicht über allen Zweifel erhaben, ist der burgundische Ursprung dieses Tors.

Merkwürdig sind die in der Stadtmauer und sonst in Genf gefundenen, nicht antiken **Architekturfragmente,** die allerdings eine ganz neue Ornamentik zeigen. Das Fragment mit den S. hat noch am meisten Verwandtschaft mit den antiken Arbeiten,[2]) wenn auch die Behandlung im Flachrelief eine ganz andere ist. Bei einem andern Stück, das ein geradliniges Bandgeflecht wiedergibt, mag es wirklich naheliegen, Äußerungen eines nationalen Kunstsinnes anzunehmen.[3])

Auch die Krypta der **Kirche St. Gervais**[4]) (Fig. 6) müssen wir aufgeben; die Ringgänge stammen erst aus der gotischen Zeit und sind gebaut worden, als man die Hallenkrypta der früheren romanischen Kirche mit der einige Meter südlicher gelegenen gotischen Kirche verbinden wollte: daher ihre unregelmäßige Form. Über die ursprüngliche Gestalt dieser Kirche vgl. S. 97.

Den wichtigsten Aufschluß über die burgundische Architektur gewähren uns die in der Hauptsache 1869[5]) wieder zu Tage geförderten **Überreste der alten Kirche St. Pierre** (Fig. 1).[6])

Den hinter der Apsis dieser Kirche gelegenen **Rundbau** dürfen wir zwar nicht so leichthin als Baptisterium bezeichnen, wie dies Gosse getan hat. Einmal hat man von einer Piscina keine Spur gefunden,[7]) obgleich der ganze Boden bloßgelegt worden zu sein scheint. Dann stimmt aber besonders die Lage nicht zu dieser Annahme: immer waren die Baptisterien mit der Eingangsseite der

---

[1]) Mitteilung des Herrn Dr. Camille Martin.

[2]) Vgl. S. 61 f.

[3]) Vgl. das über die burgundischen Grabfunde Gesagte, S. 67.

[4]) Lit.: Blavignac p. 109, Taf. VII. — Rahn, Geschichte S. 60. — Rob. Moritz, Etude sur la réconstitution et la restaurat. du temple de St. Gervais à Genève, im Bull. techn. de la Suisse romande, XXXI. Jahrg., No. 6—9. — S. Gujer, Die Krypta von S. Gervais in Genf, im Anzeiger N. F. Bd. VII, S. 23 ff. (mit vollständigem Literatur-Verzeichnis).

[5]) Schon 1850 hatten Ausgrabungen stattgefunden.

[6]) Lit.: Blavignac, Notices sur les fouilles pratiquées en 1850 dans l'Eglise de St. Pierre, 1851; Histoire de l'architecture sacrée, 1853, p. 26 ff. u. 41 ff. — Rahn, Geschichte S. 59 (Abb. S. 63) sowie besonders S. 782 f. — Gosse p. 18 ff. — Mar. Besson, Recherches sur l'Eglise cathédr. de Genève au VI. siècle, im Anzeiger für Schweizer. Geschichte, 1904, No. 4.

[7]) Vgl. den Durchschnitt, Taf. II bei Gosse.

Kirche verbunden: im Abendland daher immer im Westen,[1]) in Kleinasien z. B., wo der Eingang oft auf der Seite war, südlich von der Kirche.[2]) Höchst wahrscheinlich war der wegen des tieferen Niveaus aus vorburgundischer Zeit stammende Bau in unserer Periode schon zerstört, weil er so häßlich an die Apsis der Kirche hingedrückt ist; der Raum zwischen Apsis und Rundbau scheint sogar enger als eine normale Stubentüre zu sein. Daher bin ich geneigt, diesen Bau noch aus der römischen Zeit zu datieren. Die römischen Funde, die in St. Pierre gemacht wurden,[3]) ferner das attische Profil der rund herum sich ziehenden Bank, — die nebenbei bemerkt wegen ihrer Dimensionen eher ein Postament für Pilaster oder Säulen als eine Bank ist — die Gebräuchlichkeit runder Tempel in antiker Zeit, das alles spricht für diese Annahme. Die Frage nach dem Zweck dieses Rundbaus ist daher nach dem Gesagten ein Problem, dessen Lösung nicht mehr in den Rahmen meiner Arbeit gehört.

Die auf Fig. 1 doppelt schraffierte, westlich von diesem Rundbau gelegene **große Kirche** stammt wohl ziemlich sicher aus der Zeit des Königs Sigismund.[4])

Denn daß er an Stelle der alten Peters(?)-Kirche einen Neubau errichtet hat, darf als ziemlich sicher angenommen werden. Schon die allgemeinen blühenden Zustände, in denen sein Vater Gundobad — der Gesetzgeber der Burgunder — das Reich hinterlassen hatte, ebneten den Boden zu einer solchen Tat.[5]) Dann haben wir direkte Nachrichten von seiner Freundschaft mit dem Kirchengründer Avitus, Erzbischof von Vienne,[6]) und wissen ferner, daß letzterer mehrere Kirchen im Burgunderreich weihte,[7]) da uns die betreffenden Weihepredigten erhalten sind. Sehr wahrscheinlich bezieht sich nun sogar die eine oder andere dieser Reden auf S. Pierre in Genf.[8]) Auch die Bitte Sigismunds an den

[1]) Vgl. Dehio u. von Bezold Bd. I, S. 90—91.

[2]) Pergamon, Athenische Mitteilungen XXVII (1902) S. 32 f.; Gul-bagtsche Strzygowski, Kleinasien S. 49. [3]) Vgl. S. 1, Anm. 3.

[4]) Sicherlich nicht aus der Zeit Guntrams, wie Gosse irrtümlicherweise annimmt. — Denn einmal wissen wir nichts von einem Brand (vgl. Besson's eingehende Untersuchung, Anzeiger f. Schweizer. Geschichte, 1904, No. 4 S. 324); ferner kann Guntram auch im *obituaire* von St. Pierre stehen, ohne eine Kirche gegründet zu haben (Besson o. c. S. 326—27); das übrige läßt sich auf eine mißverstandene Äußerung von Lazius zurückführen (Besson o. c. S. 324 ff.).

[5]) Vgl. u. a. Mayor S. 15.

[6]) Vgl. besonders Egli, Kirchengeschichte S. 14.

[7]) Z. B. St. Maurice (S. 41) und Annemasse (S. 42).

[8]) Lit.: Delisle, Rilliet u. Bordier, Études paléograph et historiques sur les papyrus du VI. siècle, renfermant les homélies de St. Avit, Genève, 1866. —

Papst Symmachus um Petersreliquien darf vielleicht mit diesem Neubau in Zusammenhang gebracht werden.[1])

Östlich hat die Kirche mit einer halbrunden Apsis abgeschlossen. Leider sind die beiden Enden des Halbrunds durch die späteren Pfeilersubstruktionen zerstört worden, wodurch sie ein segmentförmiges Aussehen bekam.[2]) Innen war sie mit einer Mörtelschicht versehen und am Fuß zog sich eine Presbyterbank hin, ein Motiv, das uns im nahen St. Maurice wieder begegnen wird. Von einem Querschiff hat sich bis jetzt nichts gefunden[3]) c 3, das nördliche Viertelsrund ist doch zu dünn und unregelmäßig dazu und war sicherlich eine später angebaute Annexe. Das gleiche Dunkel herrscht auch über c 13, einer starken südlich neben der Apsis vorspringenden Mauer, von der man nicht weiß, ob sie zu späteren Anbauten oder zu früheren Fundamenten gehört. Man müßte eben genau Niveau und Bündigkeit des Mauerwerkes untersuchen können, um zur Klarheit zu kommen. Das gleiche gilt von c 14, dem südwärts, rechtwinklig von ihrem Ostende ausgehenden Schenkel, das an dieser Stelle jedenfalls kein Turm sein kann. Das Schiff hatte sicherlich die gleiche Breite wie dasjenige der heutigen Kathedrale, denn wenn wir uns die Apsis über das Segment hinaus fortgesetzt denken, so scheint sie gerade die Breite des jetzigen Mittelschiffes zu haben; so würde auch erklärt, daß man nirgends auf Reste der Umfassungsmauern gestoßen ist.[4]) Rätselhaft ist die Treppe c 7,

---

Henry Fazy in der Revue archéolog., Mai 1867, p. 377. — Egli, Kirchengeschichte S. 15; sowie die schon erwähnten Arbeiten von Gosse u. Besson, S. 47, Anm. 5. — Die in Betracht kommenden Homilien sind: I. Dicta in dedicatione basilicae Genova quam hostis incenderat (Ausg. von R. Peiper, Aviti opera, Mon. Germ. hist. auctores antiquissimi, Tom. IV, 2 [1883] p. 130—33). II. Hom. XXIV, Dicta in dedicatione superioris basilicae (Mon. Germ. hist. auct. antiq., Tom. VI, 2 [1883] p. 141—45). Die erste Homilie bezieht sich ziemlich sicher auf Genf; von der zweiten läßt sich das Gegenteil nicht beweisen. Ich verweise auf die betreffende Literatur.

[1]) Mon. Germ. hist. auct. antiq., Tom. VI, 2, p. 59, vgl. Besson S. 322. — Nach Gosse p. 20 soll im Inventar der Kathedrale vom 15. Aug. 1537 u. a. verzeichnet sein: „un reliquiaire d'argent doré où il y a une dent de sainct Pierre". Vgl. Besson o. c. S. 323—24.

[2]) Sicherlich war sie nicht segmentförmig, das wäre ohne Parallele (bei St. Pudenziana in Rom waren es andere Ursachen, die zu dieser unarchitektonischen Lösung hindrängten (vgl. Dehio u. von Bezold S. 82).

[3]) Es könnte zwar noch eins erhalten sein, aber außerhalb der jetzigen Kathedrale, da diese die gleichen Breitendimensionen wie die in Frage stehende burgundische Kirche zu haben scheint.

[4]) Da dieselben unter den jetzigen Umfassungsmauern sein müssen.

die auch mit dieser Anlage in Verbindung zu sein scheint. Gosse glaubte, der Westabschluß der Kirche sei schon dort gewesen; ich kann mich dieser Auffassung nicht anschließen; ein so kurzer, beinahe quadratischer Kirchenbau wäre bei einer Gemeindekirche höchst seltsam;[1]) fast eher mag es sich um Stufen handeln, die zum Presbyterium heraufführten. In diesem Falle wären sie möglicherweise — es ist dies eine reine Hypothese — mit einer Kryptenanlage in Verbindung zu bringen, wobei c 5 und c 6 dann vielleicht zur *confessio* gehört hätten.[2]) So wäre auch erklärlich, daß c 5 eine sicherlich frühmittelalterliche Retikulatverzierung von rotem Zement (Nachahmung von Fachwerk?) zeigt, denn als Fundament hätte sie diese Dekoration nicht nötig gehabt.

Was endlich den Westabschluß anbetrifft, so kann nur gesagt werden, daß er weiter westlich war, als ihn Gosse gesucht hat, als er annahm, die Treppe c 7 sei der Zugang zur Kirche gewesen.

Bei diesen Ausgrabungen sind auch allerhand **Fragmente** zutage gefördert worden,[3]) die jedoch leider zum größten Teil nicht datierbar sind. Ich zähle zunächst diejenigen auf, die noch Spuren der antiken Formenwelt zeigen. Dies scheint bei einer Anzahl von Bordüren und Friesen der Fall zu sein. So sind mehrere Friesstücke gefunden worden, die ein Zopfgeflecht (Gosse, Fig. 15) zeigen, wie es sowohl in spätantiker (bes. im Orient) als auch in frühmittelalterlicher Kunst häufig vorkommt. Das Material (Alabaster), das Fehlen der in Südgallien und bei den Langobarden im Frühmittelalter so beliebten zwei Falze legen die Vermutung nahe, wir könnten es hier noch mit antiken Erzeugnissen zu tun haben. Ebenfalls antike Formen zeigen jene Alabasterfriese, die einen perspektivischen Mäander und Zickzack (Gosse, Fig. 15) zur Darstellung bringen. Das Material,[4]) sowie das Ornament, das m. W. in der germanischen Kunst erst wieder in karolingisch-ottonischer Zeit verwendet wurde,[5])

---

[1]) Solche zentrale Grundrisse kommen eher bei Annexen von Gemeindekirchen (Baptisterien, Memorien etc.) vor; hier kann es sich aber wegen der ganz respektablen Größe (besonders der Apsis) um nichts Derartiges handeln.

[2]) Sicherlich waren c 5 und c 6 nicht Substruktionen eines Ambo, wie Gosse annimmt; denn einmal ist von einem solchen keine Spur gefunden worden; ferner wären so tiefe Fundamente für einen solchen unerklärlich. Auch waren die Ambonen gewöhnlich nicht in der Mitte, sondern auf der Seite des Mittelschiffes aufgestellt. Und schließlich: wozu hätte die kunstvolle Retikulatverzierung, die sicherlich keine Spolie ist, unter der Erde gedient?

[3]) Ich bin Herrn Paul E. Schazmann, sowie Herrn Dr. Camille Martin für mehrere Mitteilungen über diese Fundstücke zu Dank verpflichtet.

[4]) Alabaster.

[5]) Der vorkarolingischen Kunst sind Darstellungen von Raummotiven fremd.

zeigt uns dies zur Genüge. Jener üppige Rankenfries[1]) (o. c. Fig. 32), der eine deutliche plastische Auffassung zur Schau trägt, gehört in die Familie jener schwülstigen (Akanthus)Ranken,[2]) die wohl von den hellenistisch-orientalischen Architekten in Rom importiert waren und die neben ihren illusionistischen Tendenzen auch jenes in der Spätantike häufig zu beobachtende Bestreben zeigen,[3]) kein Plätzchen in der Komposition freizulassen. Deutlich lassen die Windungen der Ranke in der linken Einrollung diese Absicht erkennen, und es soll auch nicht unerwähnt bleiben, daß sich das in seinem Ursprung altmesopotamische Pinienzapfen-Motiv mitten in diese Ranke hinein verirrt hat.[4])

Jene Bordüre,[5]) die wohl eigentlich einen Eierstab (o. c. Fig. 17) darstellen soll, kann auch noch spätantik sein. Zwischen den einzelnen eiförmigen Motiven befinden sich je zwei durch eine kleine Rosette verbundene Dreiblätter. Diese unakademischen Varianten des Eierstabs, besonders die Durchsetzung desselben mit vegetabilischen Formen sind für die Spätantike typisch.[6])

Rein hellenistische Formen zeigt ein kannelierter Wandpilaster (Blavignac, o. c. Atlas pl. V*, Fig. 4), dessen Basis noch ganz reine attische Formen aufweist.

Ebenfalls aus älterer Zeit mögen einige Kapitelle (Gosse, Fig. 33) stammen. Eines derselben ist zwar sehr schlecht erhalten; doch erkennt man immerhin noch deutlich genug den feingeschnittenen Akanthus, sowie den eleganten Habitus der korinthischen Ordnung. Ein anderes Kapitellfragment (Gosse, Fig. 35) ist auf der Hinterseite einer Skulptur entdeckt worden.[7]) Es zeigt ebenfalls noch mit seiner Kelchform Anklänge an die Antike, wenn auch die Blätter schematisch sehr vereinfacht sind.[8]) Letzteres ist auch der Fall bei einem dritten

---

[1]) Gosse, p. 66, hält es für ein Kapitell, was mir jedoch eine ganz willkürliche Annahme zu sein scheint.

[2]) Ich denke an jene beim Trajansforum gefundenen Stücke (Durm, Handbuch, Fig. 478 u. 479), die allerdings eine elegantere Linienführung und reichere Blattverzierung zeigen, aber mit dem Genfer Stück jene Tendenz nach üppiger, schwülstiger Formenbildung gemeinsam haben. Allerdings haben wir es hier in Genf mit einem Kunstwerk durchaus provinzialer Natur zu tun.

[3]) Vgl. das über die Genfer Tonlampen S. 25 f. Gesagte

[4]) Herr Prof. Rahn hält zwar, gütiger mündlicher Äußerung zufolge, dieses Molassefragment für ein romanisches Kämpfergesimse. Ich möchte aber trotzdem, hauptsächlich wegen der viel Sicherheit verratenden Blattbehandlung, eher an die christliche Antike denken.

[5]) Sie soll rot angemalt gewesen sein,

[6]) Vgl. Durm, Handbuch S. 419.

[7]) Vgl. Gosse p. 68—69.

[8]) Merkwürdig sind jene birnförmigen Knollen auf den Blättern. — Herr

Kapitell, (o. c. Fig. 38) das intakt wieder ausgegraben wurde.[1]) Auch ein Fragment, (o. c. Fig. 39) das möglicherweise einem Pilaster zur Bekrönung gedient haben mag, ist gefunden worden. Es ist mit Akanthusblättern geschmückt, die einen Schnitt zeigen, den man mit gewissen syrischen Denkmälern vergleichen könnte.[2]) Die ganze Komposition zeigt den rein griechischen Arbeiten gegenüber etwas Neues: der ganze Akanthus wächst nicht von unten hervor, um die darüber befindliche Last zu tragen, sondern er ist — man beachte besonders die zwei unteren Blätter — rein dekorativ in einen Rahmen eingeordnet, — also auch hier Umbildung hellenischer Formen nach dekorativen Grundsätzen. Das Merkwürdigste bleiben aber die reich geschmückten Figurenkapitelle (o. c. Fig. 27—31). Sie zeigen in ihrer Gesamthaltung noch in sehr deutlicher Weise die Grundform des hellenistischen Kelchkapitells. Auch die Art und Weise, wie die Deckplatte des Kapitells mit leichter Wölbung in der Mitte einspringt und (statt einer Rosette) mit einem Kopf verziert ist, das hat in der Spätantike seine Analogieen. Aber das Ornament! Alle struktiv-symbolischen Gedanken der Antike sind untergegangen in einer phantastischen Darstellung von Kämpfen zwischen Löwen und Menschen. Ich muß bekennen, daß ich in frühmittelalterlicher Zeit keine Parallelen kenne, die sich diesen Stücken an die Seite stellen ließen. Am elegantesten sind noch die Greifen (Gosse, Fig. 27 und 29) gehalten, die sinnvoll zwischen Säule und Deckplatte vermitteln. Die übrigen Stücke (besonders Fig. 28) scheinen geradezu von orientalischen Quellen beeinflußt zu sein. Die Löwenkämpfe allein würden dies beweisen, aber auch die Detailbehandlung zeigt uns dies: die Löwenmähnen, die Zeichnung der Muskeln, die unten mit zwei Voluten verzierten Bäume, sind alles Motive, die wir erst in den alten, vorantiken Kunstkreisen der Zweistromländer wieder finden. Es scheint mir somit nicht ausgeschlossen zu sein, daß diese Kapitelle Denkmäler der stark orientalisch zersetzten hellenistischen Kunst sind.[3])

Prof. Rahn macht mich auf die ungezahnten Blätter der ältesten (konstantinischen) Kapitelle des Doms von Trier aufmerksam.

[1]) Nach der Ansicht des Herrn Prof. Rahn frühromanisch.

[2]) Z. B. Gerasa und Bosra, Durm, Handbuch S. 421.

[3]) Herr Prof. Rahn macht mich allerdings auf die romanischen Kapitelle von Grandson aufmerksam, wo unter dem zwar geraden Abacus doch auch noch das konkave, mit einer Rosette ausgesetzte Glied erscheint. Dadurch mag wohl an der Datierung, sonst aber nichts wesentliches geändert werden: wir haben eben hier Denkmäler einer vororientalisierten Antike vor uns, sei es, daß sie erst in romanischer Zeit, oder — was m. E. durchaus möglich ist — schon früher entstanden sind. — Nachträglich sehe ich, daß (wohl ähnliche)

Ob jene runden Blätter, die sich auf einem simaförmigen Fragment (o. c. Fig. 18) finden, Abkömmlinge von Akanthusblättern sind, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls machen sich auch bei diesem Stück durch die eingestreuten Punkte und Dreiblätter flächefüllende Tendenzen geltend. Ich vermute, wir haben dieses Fragment entwicklungsgeschichtlich mit jenen kleinen Gesimsen z. B. an den Sarkophagen von Arles[1]) in Beziehung zu bringen.

Gehörten nun alle diese Schmuckteile zur burgundischen Kirche? Das ist schwer zu sagen; mit den Datierungen muß man auf gallischem Kunstgebiet viel vorsichtiger sein als z. B. in Oberitalien. Denn nirgends hatte der Hellenismus so tiefe Wurzel geschlagen wie in Gallien,[2]) und nirgends scheinen wiederum die mit dem Mönchtum auftretenden neuen Einflüsse so stark gewesen zu sein.[3]) Das kraftvolle, parallele Nebeneinanderhergehen dieser zwei Strömungen ist charakteristisch für Frankreich im I. Jahrtausend, und bevor wir den Werdegang dieses Prozesses in Gallien selber näher kennen lernen, ist es sehr gewagt, Schlüsse zu ziehen. Alle diese Kapitelle können früher entstanden sein; sie können aber auch zum eben behandelten Bau des Sigismund gehören.

Unter den unzweifelhaft christlichen, dieser Kirche zuzuzählenden Fragmenten befindet sich vor allem jenes turmartige Dekorationsstück, (Fig. 7) das geradezu einzig in seiner Art ist. Die runde Fläche ist rings mit fortlaufenden runden Arkaden geschmückt, in deren jedem ein Kreuz mit länglichem Stamm und erweiterten Enden steht.[4]) Nur an einer Stelle ist vom Zylinder gleichsam ein Segment herausgeschnitten. An dieser Stelle ist die Arkadenreihe nicht fortgeführt, um einem größeren Kreuze Platz zu machen. Offenbar muß das die Haupt- und Schauseite gewesen sein. Ein Spitzkegel mit rund abschließenden Ziegeln krönt das kleine Kunstwerk. Wozu es gedient hat, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen; es zierte wohl eine Chorschrankenreihe.[5])

Tierskulpturen an orientalischen Kirchen vorkamen (Lucius, Die Anfänge des Heiligencults, pag. 229).

[1]) Vgl. z. B. Le Blant, Etudes sur les Sarcophages de la Ville d'Arles, Paris 1878, pl. XXIII.

[2]) Beweis dafür ist die Tatsache, daß hellenistische Detailformen, wie z. B. das jonische Kapitell, einzig und allein in Gallien nie aus der Übung kamen.

[3]) Beweis dafür ist die Tatsache, daß fast alle großen Neuerungen auf architektonischem Gebiet, die in der Karolingerzeit Gemeingut werden, von gallischen Klosterkirchen ausgehen.

[4]) Vergleiche, was ich S. 27 über das Kreuz sagte.

[5]) Analogien kenne ich zwar keine.

Wohl aus etwas späterer Zeit stammen die zwei Bandflechtornamente (Gosse, Fig. 22—23). Auf beiden Fragmenten sind die Bänder — wie in Südgallien (Aix, Arles etc.) — mit zwei Falzen versehen. Auf einem ist das Ornament auch noch von einem Perlband durchflochten, ein Motiv, das im Frühmittelalter in Südgallien häufig ist[1]) und vielleicht aus Ägypten importiert sein könnte.[2]) Auch jenes Durchsetzen von Kreis und Raute hat seine Verwandten im Rhonetal.[3]) Aus was für einer Zeit diese Fragmente stammen, wage ich nicht zu behaupten, solange nicht ganz zuverlässige Datierungen über die verwandten gallischen Denkmäler vorliegen; immerhin können wir m. E. das VI. Jahrh. als *terminus a quo* annehmen.[4])

Sehr wahrscheinlich hat Erzbischof Avitus auch vor den Toren Genfs im nahen **Annemasse**[5]) eine Kirche geweiht, von der jedoch nichts übrig geblieben ist.

Eine andere Kirche vor den Mauern Genfs war die **Kirche St. Victor,**[6]) die besonders im Mittelalter eine hervorragende Rolle als Begräbniskirche der Bischöfe gespielt zu haben scheint. Sie läßt sich aber nur bis zum Jahre 602 sicher zurückverfolgen.[7]) Dürfen wir den Angaben Blavignac's trauen, der berichtet, man sei bei Ausgrabungen an jener Stelle auf einen kreisrunden Grundriß gestoßen? Die kreisrunde und die polygone Grundform wurde in altchristlicher Zeit für Baptisterien und Memorien verwendet; ein Baptisterium kann es aber nicht sein, da St. Pierre die Bischofskirche war; und daß ein in Genf als Memorie aufgeführter

---

[1]) Vgl. z. B. die zwei von Stückelberg, Langobard. Plastik S. 92 u. 93 publizierten Fragmente von Arles.

[2]) Das Motiv kommt z. B. an der wohl aus der Thebais stammenden Pyxis von Sitten vor; vgl. daselbst S. 28, Anm. 1. — Das Motiv darf nicht mit den ebenfalls in merovingischer Zeit beliebten, aus der Metallurgie stammenden Knopfreihen verwechselt werden, die stärkeres Relief zeigen und gewöhnlich weiter auseinander sind.

[3]) Vgl. z. B. das Fragment in Avignon bei Stückelberg o. c. S. 16.

[4]) Vgl. Stückelberg, Langobard. Plastik, S. 87. — Herr Prof. Rahn hielt, gütiger Äußerung zufolge, diese Fragmente für Werke des entwickelten romanischen Stils (XII. Jahrh.).

[5]) Delisle u. Rilliet haben „Namasce“ für Annemasse erklärt (in den Études paléogr. et histor. sur les papyrus du VI. siècle, renfermant les homélies de St. Avit, Genève 1866). Ihnen folgen auch die *Monumenta Germaniae.* — Dagegen Fazy, (Mem. de l'Instit. Nat. de Genève, XII, 1869, append. p. 60 ff.), der an St. Victor denkt. Vollständiger Titel der betr. Homilie, sowie Literatur bei Egli, Kirchengeschichte S. 12.

[6]) Lit.: Blavignac p. 3. — Rahn, Geschichte S. 60. 87. 224. — Egli in der Theol. Zeitschrift der Schweiz, IV, 1887.

[7]) Vgl. Stückelberg, Regesten S. 2, sowie bes. Egli o. c.

monumentaler Zentralbau einfach verschwunden wäre, glaube ich kaum.[1])

Die kostbarsten Schätze[2]) aus burgundisch-merovingischer Zeit bewahrt **das Kloster St. Maurice.**[3]) (Fig. 2.) — Ein wichtiger Umschwung hatte sich mittlerweile im kirchlichen Leben vollzogen, der auch für St. Maurice von Bedeutung wurde. Die frühere, außerhalb der kirchlichen Organisation ausgeübte Tätigkeit der Asketen war durch die Beschlüsse des Konzils von Chalcedon ins kirchliche Leben hineinbezogen worden, und damit war diese mystische Bewegung in kirchliche Bahnen gelenkt. Wenn vom burgundischen Prinz Sigismund nun erzählt wird, er habe das Kloster Agaunum „erneuert“ oder „eingerichtet“, so ist das nichts anderes als eben die kirchliche Umgestaltung der dortigen Mönchskolonie.[4]) Gleichzeitig scheint in Agaunum der immerwährende Psalmengesang eingeführt worden zu sein, eine Sitte, die wie auch das Mönchtum, aus dem Orient stammt.

Die meisten Quellen berichten ganz allgemein von Neubauten, die in jener Zeit errichtet wurden;[5]) einige — allerdings jüngere als Marius — berichten auch ausdrücklich von einer Kirche.[6]) Unmöglich ist es ja nicht, daß die alte Kirche noch eine zeitlang genügte;[7]) sicher ist nur, daß unter Abt Ambrosius, vielleicht im Jahre 523, eine **neue Kirche** geweiht wurde,[8]) die nun höchst-

[1]) Es kann sich gut auch um einen Turm handeln, um so mehr als diese Mauerreste bei Wiederaufbau der Stadtmauern gefunden worden zu sein scheinen. (Blavignac p. 34.)

[2]) Vgl. auch die Kleinkunst.

[3]) Litt. S. 2, Anm. 5.

[4]) Vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 16.

[5]) I. Marius von Aventicum, herausgeg. von Wilh. Arndt, p. 31; ad annum 515: *monasterium acauno a Segismundo constructum est.* II. Chronicon Agaunense (v. ca. 830), veröffentlicht u. a. von Aubert, Le trésor de l'Abbaye de St. Maurice d'Agaune, p. 207. Dort heißt es von Sigismund: *a fundamentis cenobium monasterii Agaunensium construxit.*

[6]) I. Gregor von Tours, bei Mon. Germ. Script. rer. Meroving., Tom. I, p. 111 f. (Historia Francorum, lib. III cap. 5 et 6) ... *regnum Sigismundus ... obtenuit, monasteriumque Agaunensim sollerti cura cum domibus basilicisque aedificavit.* II. Carta fundationis (eine Art Protokoll der Verhandlungen des Konzils von 515, an dem das Kloster „erneuert“ wurde, in einer Kopie des XII. Jahrh. erhalten) bei Acta Sanctt. Bd. VI p. 353. Dort werden sogar detaillierte Anordnungen für die bauliche Disposition der Kirche (Krypta?) gegeben.

[7]) Vgl. Anm. 9 II.

[8]) I. Vitae sanctorum abbatum Agaunensium ed. Wilh. Arndt, Kl. Denkmäler aus der Meroving. Zeit, 1874, p. 12—21 ... *sed nunc jubente praeclaro*

wahrscheinlich seit einiger Zeit wieder ans Tageslicht gefördert worden ist.

Die gegenseitige Lage der drei ausgegrabenen Apsiden macht es nämlich höchst wahrscheinlich, daß Apsis B die älteste ist, da die zwei andern wohl successive Vergrößerungen und Erweiterungen der ursprünglichen Anlagen darstellen.

Vielleicht scheinen die lesenenartigen Vorsprünge, mit denen diese Apsis geschmückt ist — von denen einer durch einen römischen Grabstein gebildet wird — einer so frühen Datierung im Wege zu stehen? Ich gestehe, es ist ziemlich schwierig, auf diese Frage Antwort zu geben. Lesenen kommen zwar recht früh in Rom und Ravenna vor; aber dürfen wir auf einen Einfluß von dort her schließen, nachdem wir gesehen, wie alle Kulturfäden von St. Maurice nicht nach Italien, sondern nach Gallien führen?[1]) Ich glaube, hier ist Vorsicht am Platz. Da aber so wenig Monumentalzeugen des Frühmittelalters in Frankreich bekannt sind, müssen wir die Frage tiefer angreifen und uns fragen: woher stammt überhaupt das Motiv? Da scheint mir, daß wir einmal sagen können, daß die ganze Art, eine Wand mit Lesenen, bezw. Flachnischen zu beleben, nicht hellenisch ist, sondern — gefördert durch das Ziegelmaterial — zuerst in den Stilen des vorantiken Orients vorkam.[2]) Von dort mag sich das Motiv durch Kleinasien[3]) nach Byzanz und Armenien-Rußland, und über Antiochien nach Ravenna und Rom und nach Massilia—Gallien verbreitet haben. Hier hätten wir nun eine barbarische Übersetzung dieses ursprünglich für Backsteinbauten gedachten Motivs in Bruchsteinmauerwerk.[4])

---

meritis Ambrosio, loci illius abbate, denuo aedificata biclivis esse dignoscitur. — Ich schenke dieser Nachricht Glauben, selbst wenn sie erst aus dem IX. Jahrh. stammte. Denn die die historischen Vorgänge vereinfachende Legende hätte, wenn nicht eine bestimmte Tradition vorgelegen hätte, gewiß Sigismund zum Erbauer gemacht. II. Gallia christiana, Tom. XII, col. 789: *non abs re fuerit hic annotare obiter domum hanc pluries deflagrasse, nimirum anno 523, faces inferente exercitu Chlodomiri.*

[1]) Die zwei ersten Äbte kamen aus Gallien; Erzbischof Avitus von Vienne war der geistige Urheber der „Erneuerung" von St. Maurice.

[2]) Ich verdanke diese Erkenntnis Strzygowski, Kleinasien S. 38 ff.

[3]) Z. B. Uetschajak, vgl. Strzygowski, Kleinasien Abb. 24—27. Sehr charakteristisch ist auch eine Kirche am Abhang des Ali Summasy Dagh, die ich nächstens publizieren werde.

[4]) Dieser Typus der Wandgliederung in Stein kommt auch in Kleinasien vor an einer Kreuzkuppelkirche in Firsandyn (vgl. Strzygowski, Kleinasien S. 41). — Nachträglich fand ich, daß das Motiv ins Monumentale übersetzt, an zwei Kirchen der Kleinasiatischen Südküste vorkommt (Korghos u. Meriamlik). Ich

Die Mauertechnik steht einer Datierung in burgundische Zeit keineswegs im Wege: „kleine, mit vielen römischen Ziegelstücken gemischte Materialien, fast ein *blocage*, ziemlich schlecht gemacht und außen mit einem dicken und harten Putz versehen. Es ist nicht mehr römische Konstruktion, und auch noch nicht die der guten romanischen Epoche.“ Innen, am halbrunden Chorrund, zieht sich, gleichwie in Genf, eine steinerne Priesterbank hin. Die Kirche scheint, den zum Teil erhaltenen Umfassungsmauern nach zu schließen, dreischiffig gewesen zu sein. Wo und wie der Westabschluß gestaltet war, was für Stützen verwendet waren, — das alles können wir wegen der leider etwas unsystematisch betriebenen Ausgrabungen nicht sagen. Auch unter der Apsis wäre vielleicht eine Arbeit mit dem Spaten nicht vergebens.[1]) Die zwei in der jetzigen Kirche befindlichen schwarzen Säulen[2]) stammen dagegen aus späterer Zeit, da in der Antike diese Marmorart noch unbekannt war;[3]) auch die darauf sitzenden Stuck-Kapitelle[4]) werden aus der Barockzeit stammen.

Aus gleicher Zeit könnte möglicherweise auch die gerade nördlich von unserm Bau gelegene kleine Apsis stammen: Lage, Niveau, vielleicht ein Passus bei Gregor von Tours sprechen dafür.[5])

Die folgende **Kirche, zu der Apsis C gehört,** ist wohl identisch mit derjenigen, die nach einem Langobardeneinfall[6]) vom Burgunderkönig Guntram gebaut wurde.[7]) Der auf dem Zwölfeck (nicht Achteck) sich erhebende inwendig halbrunde, außen polygone Chorgrundriß würde — falls wir Beeinflussung von S. Apollinare nuovo in Ravenna oder S. Apollinare in Classe annehmen wollten — hinsichtlich der Bauzeit vortrefflich zu dieser Datierung stimmen. Doch müssen wir hier vorsichtig sein: zwischen

werde dieselben im Zusammenhang mit den übrigen Kilikischen Denkmälern veröffentlichen.

1) Vgl. S. 42, Anm. 7 II.

2) Abb. bei Blavignac, Atlas Taf. III bis Fig. 1.

3) Gütige Mitteilung des Herrn Dr. A. Naef in Lausanne.

4) Gütige Mitteilung des Herrn P. Bourban.

5) Basilicisque, vgl. S. 42, Anm. 7 I.

6) Dieser Langobardeneinfall ist für das Jahr 574 — n. Marius 576 — durch Gregor von Tours bezeugt; vgl. J. Michel, Contributions à l'histoire de St. Maurice, p. 22—23, Anm. 3.

7) Jodoc de Quartéry, Nomenclatura abbatum (Ms.) nach Michel p. 23 berichtet, daß König Guntram den Schaden wieder gut machte, vgl. auch Greg. Tur. de gloria mart. in Mon. Germ. Greg. Tur. ed. W. Arndt u. Br. Krusch p. 538.

Ravenna und St. Maurice wohnten die Langobarden, die gerade die Ambrosiuskirche zerstört hatten. Ebensogut könnte daher eine Beeinflussung von Gallien gekommen sein. Wenn in Gallien auch noch keine solchen Apsiden gefunden worden sind, so ist dies keinerlei Beweis dafür, daß es keine gegeben haben kann. Es könnten auf die gleiche Weise wie nach Ravenna (durch syrische Kleriker und Architekten) solche Bauformen nach Gallien gelangt sein, umsomehr als gerade zur Zeit Guntrams viele Syrer in Gallien, — zum Teil sogar auf Bischofsstühlen saßen.[1])

Ein von Stückelberg[2]) erwähntes ca. 10 cm dickes Steinfragment mit ca. 4 cm breiten, runden Löchern kann vielleicht zu einer *fenestella confessionis* gehören; doch sind Spuren einer Krypta bis jetzt nicht zutage gefördert worden. Nach der Breite dieser Apsis zu schließen, scheint das Mittelschiff nicht demjenigen der Ambrosiuskirche gefolgt, sondern etwas erweitert worden zu sein, wohingegen möglicherweise die gleichen Umfassungsmauern benützt worden sind.

Vielleicht auch in vorkarolingischer Zeit ist die kürzlich ausgegrabene, auf dem Plan rot bezeichnete Kirche in **Romainmotier**[3]) entstanden. Mit Sicherheit können wir jedoch nur behaupten, daß sie nach der Kirche des Romanus und vor der in der Hauptsache jetzt noch dastehenden[4]) erbaut wurde; falls wir die Notiz in Jonas vita Columbani[5]) auf Romainmotier beziehen dürfen, wäre ich nicht abgeneigt, die Entstehung dieses Baues um die Mitte des VII. Jahrh. anzunehmen. Er kann zwar auch erst im Jahre 753 entstanden sein, falls die Weihe durch Papst Stephan II. zu Ehren der zwei

---

[1]) Vgl. Leitschuh, Gesch. der Karol. Malerei, Berlin 1894, S. 52 oben, sowie Bréhier, Les Colonies d'Orient aux en Occident au commencem. du moyen-âge, V—VII. Jahrh., in Byz. Zeitschrift XII, 1903, p. 1 f.

[2]) E. A. Stückelberg, Neues aus St. Maurice, in der Neuen Zürcher Zeitung, 1902, No. 317, Morgenblatt.

[3]) Lit.: Vgl. S. 5, Anm. 1.

[4]) Auf dem Plan mit schwarz bezeichneten.

[5]) Nach Jonas vita Columbani I, 14 (ed. Krusch in Mon. Germ. Hist. Script. Merov. IV, p. 80) soll der Herzog Ramnelenus ein Kloster gebaut haben *„in saltum jorensem super Novisona fluviolum"*. Vgl. dazu Besson, i. d. Revue hist. vaudoise, 1904, p. 191, sowie Egli, Kirchengeschichte S. 69. Dagegen vgl. Maxime Reymond, Des origines du prieuré de Baulmes, i. d. Revue hist. vaudoise, Novembre 1905, p. 335. — Mir scheint nicht ausgeschlossen, daß Ramnelenus zwei Klöster gestiftet hätte, umsomehr als es sich in Romainmot. mehr nur um eine Wiederherstellung gehandelt haben muß.

Apostelfürsten wirklich mit einem Neubau in Zusammenhang zu bringen ist,[1]) was aber absolut nicht ausgemacht ist.

Dieser Bau wiederholt genau den Typus der ältern Kirche in vergrößerter Gestalt; nur ist die Mauerstruktur eine regelmäßigere. Bemerkenswert ist die beträchtliche Dicke der Apsidenmauer, wohl um den Gewölbeschub der Concha besser aufhalten zu können.

Trostloser stand es zur Zeit der Alamannen in der **Ostschweiz;** von **Kirchenbauten** haben sich nicht einmal Nachrichten erhalten, geschweige denn Überreste. **Windisch** scheint noch am längsten christlich-antike Kultur in seinen Mauern beherbergt zu haben, wenigstens gab es wohl bis zur Zeit der Barbareneinfälle dort Bischöfe.[2]) Später begegnen uns gar keine Nachrichten mehr, die Ursinusinschrift[3]) an der Kirche von Windisch, die nach früherer Annahme von der Errichtung einer Kirche im VI. oder VII. Jahrh. berichtet,[4]) stammt erwiesenermaßen aus dem IX. Jahrh.[5])

Und auch der Name **Betbur,** der manchen mit römischen Trümmern bedeckten Örtlichkeiten anhaftet, kann nach dem eben Gesagten kaum auf christliche Kirchen deuten, umsomehr als jeder monumentale Beleg fehlt.[6])

Von den irisch-fränkischen **Klöstern im Jura** hat sich von Monumentalbauten nichts erhalten.

Das Gleiche gilt auch von **St. Gallen;** doch sind uns einige Nachrichten hiervon zugekommen, so über die **Zelle,**[7]) die sich Gallus am obern Lauf der Steinach erbaute; doch sind sie so sehr mit legendären Zügen ausgeschmückt, daß sie für die Kunstgeschichte keinen Wert haben. Es wird wohl ein Holzbau in den allereinfachsten Formen gewesen sein.

Wichtiger wäre vielleicht, wenn man etwas über die **Memorie** wüßte, die sich bald nach seinem Tod (wahrscheinlich zwischen 627

---

[1]) Zum erstenmal erscheint diese Nachricht in der Bulle Papst Gregors V. an Odilo von Cluny. Vgl. den Cartulaire de Romainmotier p. 417, sowie Egli, Kirchengeschichte S. 93, Anm. 2.

[2]) Vgl. S. 12.

[3]) Rahn, Geschichte S. 65, Anm. 4.

[4]) Nach F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. I. Teil: Die altchristlichen Inschriften, Freiburg i. B. 1890, S. 6—7.

[5]) Nach Egli u. Le Blant. Vgl. Egli, Kirchengeschichte S. 128.

[6]) Die Etymologie bringt uns die Lösung dieses Rätsels auch nicht näher. Sie lehrt uns Betbur als Bethaus verstehen. Vgl. Schweizerisches Idiotikon, Bd. IV, Spalte 1512.

[7]) Die betr. Quellen sind zusammengestellt von Rahn, Statistik im Anzeiger 1886, S. 361.

und 638) an der Stelle seiner Wirksamkeit erhoben haben muß, und die von einigen, von einem Pastor oder Kustor geleiteten Geistlichen, täglich bewacht wurde: der Anfang zu einer klösterlichen Gemeinschaft. Solche Memorien, wohl im Anschluß an die Heroenbauten des Altertums entstanden, wurden seit dem IV. Jahrh. überall errichtet,[1]) und wurden gerne mit den monumentalsten Formen bedacht: im Orient, wo am meisten Leben in architektonischer Beziehung war, waren alle Variationen des Zentralbaues dazu angewandt; im Abendland dagegen wurde öfters der Chor einer Gemeindekirche mit einer Kryptenanlage verbunden, in welcher der Leichnam des Heiligen ruhte. Hier jedoch können wir mit Sicherheit nur sagen, daß wir an eine ganz einfache Anlage von kleinsten Dimensionen zu denken haben; mehr zu behaupten wage ich nicht, umsomehr als auf die Angabe der *vita St. Galli*, die 200 Jahre nach des Gallus Tod geschrieben wurde,[2]) nur bedingter Verlaß ist. Die dort vorhandene Nachricht, daß die Tumba des Heiligen zwischen Altar und Wand stand,[3]) ist mit Vorsicht aufzunehmen.[4])

Deutlichen Einblick bekommen wir in die Baugeschichte St. Gallens,[5]) als im Anschluß an die **Umwandlung der Cella in ein Benediktinerkloster** allerhand Neubauten errichtet wurden. Besonders die Angaben über die Kirche, die wohl sicher einem Neubau Platz machen mußte,[6]) sind von Interesse. Unter der Apsis soll eine Krypta mit Altar gewesen sein, in die man von oben her durch eine *fenestella* sehen konnte.[7]) Die Tumba kann hinter dem Altar des heiligen Gallus gewesen sein; die Nachrichten sind zwar

---

[1]) Tonangebend waren in dieser Beziehung die Bauten Konstantins auf dem Himmelfahrtsberg, im Hain Mamre, in Jerusalem (Heiliggrabkirche).

[2]) Sie ist die Arbeit eines Anonymus kurz nach 771.

[3]) Vita et miracula S. Galli (Ausg. Meyer v. Knonau in den St. Galler Geschichtsquellen I. der dort Mitteilungen, XII. Heft, 1870) cap. 40, p. 49: *Sepulchrum deinceps inter aram et parietem peractum est.*

[4]) Weil die freie Aufstellung des Sarges hinter dem Altar erst die Praxis des hohen Mittelalters war.

[5]) Quellen u. Literat. über die St. Galler Klosterbauten, zusammengestellt von Rahn in der Statistik im Anzeiger 1886, S. 359 ff.

[6]) F. Keller, Der Bauriß von St. Gallen, Zürich 1844, S. 8 u. 9. Rahn im Anzeiger 1886, S. 361.

[7]) Vita Sancti Galli cap. 65 p. 85 n. 245. Ob der Typus dieser Krypta mit den Ring- oder den Schachtkrypten zusammenhing, ist nach den Quellen nicht mehr festzustellen. — Ich denke eher an letzteres, da St. Gallen fast nur Beziehungen zum Westen und nicht zum Süden hatte. Vgl. das über die Fraumünsterkrypta Gesagte. S. 81 ff.

über diesen Punkt etwas widersprechend.[1]) Über dem Hauptaltar soll ein Hängeleuchter gehangen haben.[2]) Othmars Grab befand sich in der Kirche, und zwar wohl hinter dem am Ostende des nördlichen Seitenschiffes gelegenen Johannesaltar;[3]) es scheint ein aus Bruchsteingemäuer und mit Platten bedeckter Sarkophag gewesen zu sein.[4]) Schranken trennten die Mönche vom Volk;[5]) der Bau war wohl dreischiffig;[6]) außen war er mit Schindeln bedeckt.[7]) Daneben erhoben sich neue Wohngebäude,[8]) ein Armenhaus,[9]) eine kleine Leprosenherberge,[10]) wohl die älteste in der Schweiz. Außer der Hauptkirche wird noch einer

---

[1]) Vita sancti Galli cap. 65 p. 85. *lumen quod ante superius altare et tumbam ardebat radios suos ad altare infra cryptam positum dirigebat.* Vgl. auch Vita sancti Galli cap. 44 p. 54: *... in sarcofago inter aram et parietem ... super illud memoria.* — Nach der vita sancti Otmari abbatis (ed. Meyer von Knonau, St. Galler Geschichtsquellen, Heft XII, p. 94 ff.) cap. 72 p. 87. Anm. 252. *juxta sepulcrum in crypta.* Immerhin wird die ältere vita sancti Galli hier vorzuziehen sein.

[2]) Vgl. die vorhergehende Anm.

[3]) a) Vita S. Otmari cap. 23 p. 124: *inter aram sancti Johannis Baptistae et parietem ecclesia in dextra altaris.* b) o. c. cap. 13 p. 108: *ad Otmari sepulchrum venere. Putabat etenim idem benivolus caeci praecessor, in ipso angulo aliquod hostium patere, per quod criptam eidem loco vicinam intrare potuissent.* c) o. c. cap. 9 p. 105: *inter aram sancti Johannis Baptistae et parietem in sarcofago posuerunt.* d) o. c. cap. 16 p. 110: ... *juxta aram beati Johannis Baptiste arca quodam parieti contigua.*

[4]) Vgl. die Beschreibung o. c. cap. 16 p. 110 ff. *arca ... non magnis lapidibus opere cementicio in quatuor lateribus constructa, superius autem tabulis, quarum grossitudo trium vel quatuor erat digitorum, in tranversum positis cementoque desuper litis cooperta visebatur, in qua sepe dicti corpusculum paulo altius a pavimento sublevatum, tabulu lignea tantum supposita jacebat.*

[5]) Vita Sancti Galli cap. 76 p. 88, Anm. 256 ... *ecclesiae cancellos.*

[6]) Aus folgenden Zitaten geht nämlich die Größe der Kirche hervor: a) Vita S. Otmari cap. 12 p. 108: *altitudo tecti ... non minus quadraginta pedum mensura a terra esset suspensa.* b) o. c. cap. 16 p. 111: ... *magnae altitudinis (muri)* ... Auch die Lage des Johannesaltars scheint mir drei Schiffe vorauszusetzen.

[7]) Vgl. Vita S. Otmari cap. 12 p. 107.

[8]) Die Mönchszellen waren wahrscheinlich rings um die Kirche gruppiert, also noch keine klaustrale Anlage (vgl. Wattenbach, Die Congregation der Schottenklöster in Deutschland in von Quast's u. Otte's Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst Bd. I, p. 23 f., sowie J. v. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters, Wien 1889, S. 1889 ff., S. 1 ff.) Im südlichen Kleinasien kannte man die klaustrale Anlage auch noch nicht.

[9]) Vielleicht auch erst später, vgl. Vita S. Otmari p. 98, Anm. 208.

[10]) Vgl. Vita S. Otmari p. 97—98, bes. Anm. 10.

ecclesia beati Petri gedacht,[1]) die dem Totenkult gedient zu haben scheint.[2])

Diese Nachrichten sind alles was wir über St. Gallen erfahren; mit den Monumentalresten haben die successiven Neubauten in karolingischer Zeit und im Mittelalter leider allzu gründlich aufgeräumt.

Über die **älteste Kathedralkirche von Chur** wissen wir nichts; denn die Nachrichten einer Quelle des XVII. Jahrh. dürfen kaum ernst genommen werden.[3]) Mit einiger Sicherheit können wir heute nur ihre Lage beim heutigen Priesterseminar St. Lucius bestimmen; denn die nachfolgende, wahrscheinlich 540 von Bischof Valentinian errichtete Kathedrale befand sich dort. Zu ihr gehörte jedenfalls[4]) die sog. **Lucius-Krypta**[5]) (Fig. 8) unter dem Chor der heutigen Luciuskirche. Sie ist nach dem Typus der während des Frühmittelalters beliebten Ringkrypten gebaut. Merkwürdig ist, daß der tonnengewölbte Ringgang nicht ganz rund, sondern polygon gebrochen ist (ein Unikum); und zwar stimmt der Grundriß dieser siebenmaligen Umbrechung (er bildet einen Teil des Zwölfecks) mit dem Chorgrundriß der ravennatischen Bauten vom Anfang des VI. Jahrh. überein.[6])

War am Ende hier die Ringkrypta — wie vielleicht auf dem

---

[1]) Vita S. Otmari cap. 16 p. 111: *in ecclesia beati Petri.* o. c. cap. 19 p. 115: *in oratorio principis apostolorum.* Sie wurde 830 nicht niedergerissen, vgl. folgende Anmerkung.

[2]) Sie wird in dem Verbrüderungsbuch von 968 (Ekkehard Casus ed. Meyer von Knonau, St. Galler Mitt., Heft XV u. XVI, p. 33, Anm. 120, p. 60, Anm. 210) als *basilica* bezeichnet, in der die Totengebete für die Verbrüderten abgehalten wurden. Ferner wurden Otmars Gebeine um 830 hier beigesetzt, sowie Notker (Nüscheler-Gotteshäuser II, S. 100) und Abt Hartmut (gest. 883) (Vadian I, 168). — Auch ihre Lage scheint es zu bestätigen. Ekkehard Casus cap. 9 p. 35, in cimiterio Sancti Galli, Vadian I, 116 „daß der Kirchhof sich hinden an die Steinach gestreckt“. . . .

[3]) Es ist im Proprium Curiense von 1646 (Anhang zum Brevier über die Diöcesanheiligen) von einer „*cellula*“ und einem „*oratorium*“ die Rede „*quae erant ad aulam episcopalem*“. Vgl. Anm. 4.

[4]) *Proprium curiense* von 1646: *ex cellulla et oratorio quae erant ad anlam episcopalem in honorem S. Lucii exstructa circa annum domini quingentesimum et quadragesimum (Valentinianus) amplum eduxit templum.*

[5]) Lit.: Joh. Georg Mayer, St. Luzi bei Chur, vom II. Jahrh. bis zur Gegenwart, Lindau 1876. — Rahn, Geschichte S. 195. — W. Effmann, Die St. Luciuskirche in Chur, in der Zeitschrift für christl. Kunst, herausg. von Al. Schnütgen, VIII. Jahrg. 1895, Heft 11.

[6]) Z. B. mit S. Apollinare nuovo (504) und mit S. Apollin. in Classe (549).

Plane von St. Gallen vorgesehen war[1]) — außen herumgeführt, und zwar um eine polygone Apsis?[2]) Unmöglich wäre es nicht; jedenfalls könnten nur Ausgrabungen Klarheit darüber verschaffen. Der Stollen, der vom Scheitel des Umgangs aus westlich zur *confessio* führt, ist noch erhalten. Bemerkenswert ist der östlich an die Ringkrypta angebrachte Anbau.[3]) Er kann mit einiger Wahrscheinlichkeit aus der Zeit Valentinians datiert werden. Wahrscheinlich diente er als Begräbnisstätte für berühmte Tote,[4]) wurde aber wohl auch als Oratorium benützt, worauf das südlich vom Haupteingang eingebrochene Fenster hinweist.[5])

Sehr spärlich sind die Denkmäler des ersten Jahrtausends im **Tessin.** Die Armut seiner Gebirgsbewohner, die Lage fernab von den römischen Verkehrsstraßen, nicht zu vergessen die relativ späte Erschließung des benachbarten Oberitaliens für höhere Kultur, diese Umstände mögen die Ursache gewesen sein, daß wir im Tessin erst in späterer Zeit christliche Denkmäler antreffen.

Selbst das **Baptisterium von Riva San Vitale**[6]) halte ich erst für romanischen Ursprungs. Leider sind uns keinerlei Baunachrichten erhalten, so daß wir lediglich auf die Monumentalquellen angewiesen sind. Der achteckige Grundriß mit abwechselnd runden und viereckigen Nischen scheint zwar auf den ersten Blick zweifellos spätantik oder frühchristlich zu sein;[7]) doch sind in romanischer

---

[1]) Vgl. Dehio's Interpretierung des St. Galler Klosterplans, Bd. I, Taf. 42 Fig. 2.

[2]) Wäre sie der Innenseite der Mauer entlang gegangen, so wäre sie wohl rund geführt worden; denn inwendig polygone Apsiden aus dieser Zeit kenne ich kaum. (Eine eigentümliche Ausnahme bildet die Kapelle von Tigzirt, Gsell o. c. p. 305.)

[3]) Daß er angebaut und nicht gleichzeitig entstanden, beweist schon die unorganische Verbindung mit der Ringkrypta. Vgl. auch die folgende Anmerkung.

[4]) Die Grabinschrift Valentinians, die Aegidius v. Tschudi ca. 1536 abgeschrieben, und die Campell (vor 1579) und Guler v. Weineck (vor 1616) noch gesehen hatten, befand sich hier. Sollte dieser Anbau daher nach dem Tode des Kirchengründers erbaut worden sein, um ihm die Ehre einer Ruhestätte „*ad sanctos*" zu gewähren? — Oder wäre der Bau am Ende noch älter als die Kirche Valentinians?? — Lit.: Egli, Inschriften S. 35 ff.

[5]) Hauptsächlich die hohe Schwelle weist darauf hin, daß es keine Türe war. Auch die Lage beweist das gleiche: eine zweite Türe wäre nicht nötig gewesen. — Es ist ein Fenster, das den im Oratorium versammelten Gläubigen den Blick auf den bei der *confessio* amtierenden Priester erleichtern sollte.

[6]) Lit.: J. R. Rahn, Das Baptisterium von Riva San Vitale, im Anzeiger 1882, S. 231, mit Abbildungen; Statistik im Anzeiger 1893, S. 209.

[7]) Vgl. Dehio u. von Bezold I, S. 26 ff.

Zeit gerade in Oberitalien viele Baptisterien gebaut worden, die Anklänge an altchristliche Grundformen haben.[1]) Dazu kommt, daß einige Details mir eher auf die romanische Zeit zu weisen scheinen: so schon die Technik von kleinen bruchrohen Quadern von länglich-rechteckiger Form, die die üblichen Merkmale der Mauerstruktur der romanischen Kirchen im Tessin aufweist; dann das Klostergewölbe, dessen oberes Drittel in ein glattes Kugelsegment übergeht, wofür gerade in Oberitalien in romanischer Zeit Analogien vorhanden sind.[2]) Ja sogar die Piscina scheint in jener Zeit noch vorzukommen;[3]) die kreuzförmigen Fenster endlich kommen in Oberitalien gerade im XI. Jahrh. (Ende) oft vor,[4]) während in der Zeit vorher mir keine bekannt sind. Auch die Apsis mit ihrer romanischen Außengliederung (Lesenen) würde zu einer Datierung in romanische Zeit gut passen.

Am wahrscheinlichsten scheint mir, daß dieser Zentralbau am Ende des XI. Jahrh. entstanden ist. Allerdings bringe ich diese Datierung nur unter Vorbehalt, denn es gibt auch Gründe, die eine Datierung in frühmittelalterliche Zeit möglich machen, so z. B. die Tatsache, daß dort sich schon in römischer Zeit eine Ansiedelung befunden haben muß: bewiesen durch Funde römischer Inschriften,[5]) und die beim Bau des Baptisterium verwendeten Konsolen.[6]) Dazu kommt, daß sich Spuren von möglicherweise frühmittelalterlichen Wandgemälden gefunden haben,[7]) die einem nahezulegen scheinen,

---

[1]) Vgl. Dehio u. von Bezold Bd. I, S. 542, sowie J. R. Rahn, Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central-Kuppelbaus, Leipzig 1866, S. 36—40.

[2]) Vgl. das Baptisterium von Arsago (Dehio u. von Bezold Taf. 201 Fig. 2) und S. Sepolcro in Bologna (Taf. 201 Fig. 5). Beide Bauten stammen aus romanischer Zeit.

[3]) Vgl. z. B. das Baptisterium von Arsago (Dehio u. von Bezold Taf. 201 Fig. 2).

[4]) Ebenfalls am Baptisterium von Arsago aus dem Ende des XI. Jahrh. (Dehio u. von Bezold Taf. 201 Fig. 2); S. Tomaso in Limine aus dem XI. Jahrh. (o. c. Taf. 201 Fig. 4).

[5]) Vgl. den Anzeiger 1886, S. 32.

[6]) Fünf nach spätantiker Art (Durm, Handbuch S. 400—401) mit Akanthusblättern geschmückte Konsolen (Abb. im Anzeiger 1882, Taf. XVIII F), die an der Westfassade des Bapisteriums in einer Höhe von ca. 4—5 m vorspringen; es werden wohl Spolien sein, da sie überdies nicht in Verbindung mit einem korinthischen Gebälk auftreten.

[7]) Vgl. Rahn im Anzeiger l. c. S. 233 und ders. in den Mitt. d. antiq. Ges. in Zürich Bd. XXI, Heft 1 S. 6, Note 1. Mir war es leider an Ort und Stelle nicht möglich, eine Untersuchung vorzunehmen.

daß sogar die Apsis älter als die romanische Zeit sein könnte.[1]) Allein Untersuchungen des Mauerwerks, insbesondere auf das Verhältnis zwischen Hauptbau und Apsis könnte uns hierüber Klarheit bringen.

C. Steinplastik.

Ein Ausläufer hellenistischer Reliefplastik ist die Skulptur eines **guten Hirten**[2]) **in St. Maurice.**

Nach Bourban soll sie zu einem Sarkophag gehört haben, was sich jedoch nicht sicher beweisen läßt, wenn auch manche Anzeichen, besonders die vielen Sarkophage dafür sprechen, daß sich hier in Agaunum eine antike Nekropole befand.[3])

Die Behandlung scheint durchaus noch antik zu sein, besonders wegen des hohen, wirklich plastisch empfundenen Reliefs. Aber sonst verrät das Werk eine ziemlich rohe Mache; besonders die Art, wie der Hirte das Bein gebogen hat, um dem Hunde Platz zu machen, ist höchst unnatürlich wiedergegeben; auch das Motiv des Sichstützens ist schlecht aufgefaßt. Trotz des nach links gebeugten Kopfes müßte der Jüngling, falls er frei stünde, unfehlbar auf den Boden fallen. — Wir haben also hier ein rohes Werk antiker Reliefplastik vor uns. — Wann ist es aber entstanden? Das ist schwer zu sagen. Angenommen, es sei ein provinziales Werk, so ist es nicht ausgeschlossen, daß es noch dem V. Jahrh. seine Entstehung verdankt. Ob aber zu jener Zeit in St. Maurice so kostbare Kunstwerke bestellt wurden? Ich glaube kaum. Ich möchte daher das Werk eher für einen Ausläufer antiker Reliefplastik gehalten wissen, die sich in Südgallien viel länger als sonstwo neben dem frühmittelalterlichen Flachreliefstil erhalten zu haben scheint.[4]) Sehr leicht könnte es da zur Zeit der Neugründung, also in der ersten Hälfte des VI. Jahrh. entstanden sein, womit

---

[1]) Möglicherweise — falls das Baptisterium wirklich aus dem I. Jahrtausend stammt — könnte diese Apsis leicht aus karolingischer Zeit herrühren, da sie hufeisenförmigen Grundriß zeigt und ihre Außengliederung mit Lesenen auch schon in derselben Epoche (Münster, vgl. auch die älteste Kirche von St. Maurice) vorkommt. Allerdings könnte die Apsis auch später (wenigstens der Hochbau, vgl. auch die Beobachtungen Rahn's im Anzeiger l. c. S. 232) aufgeführt worden sein.

[2]) Pierre Bourban, Etude sur un bon pasteur et un ambon., Frib. 1894.

[3]) Vgl. Bourban, Bon Past. p. 26 f.

[4]) Vgl. z. B. den Sarkophag von Valbonne (Le Blant o. c. Taf. XXVIII Fig. 1, p. 106), auf dem mitten unter flächefüllenden Weinranken etc. noch Christus in Sophokleshaltung erscheint. Dann die zwei Sarkophage von Aniane

auch LE BLANT's Datierung stimmt.[1]) Ob es wohl ein Importstück aus Südgallien ist? Solche Sarkophage wurden oft weither transportiert;[2]) auch kommt der gute Hirte auf gallischen Sarkophagen etwa vor.[3]) Allein das Material — gelbe Neuenburger Molasse — spricht dagegen. Die Auffassung Bourbans, nach welcher das Relief den guten Hirten darstellt, wie er müde auf den Stab gestützt, über das verlorene Schaf trauert, ist möglich, aber nicht sicher.[4])

Ebenfalls in **St. Maurice** hat sich vor Jahren, im Turm vermauert, ein Steinfragment gefunden, dessen sanft nach außen gerundete Form unzweifelhaft auf einen **Ambon** weist.[5]) Sowohl der ganze Ductus der Zeichnung, als auch die Motive (im mittleren Feld oben, in volutengeschmücktem Viereck eine vierblättrige Rosette, darunter eine flächefüllende Weinranke; rechts und links ein Vierriemengeflecht, unten eine Reihe stilisierter Bäumchen, darunter einander durchschneidende Kreise; zu äußerst rechts und links — schon nicht mehr der Rundung des Ambon angehörend — ein Rispenornament,) sind typisch für den Stil der frühmittelalterlichen Steinplastik. Dieser Stil ist in Südungarn, Oberitalien, Gallien etc. vertreten, ohne daß in der einen oder andern Landschaft sich bisher stärkere Unterschiede gezeigt hätten. Ein Detail jedoch, nämlich die spitzen Blätter der flächefüllenden Weinranke scheinen mir unsern Ambon der gallischen Gruppe zuzuweisen. Dort scheint dieses Motiv in merowingischer Zeit beliebt gewesen zu sein; es kommt auf mehreren Sarkophagen jener Zeit vor.[6]) Da dieser

(o. c. Taf. XXXII Fig. 1 u. 2, Text p. 119) mit naturalistisch gehaltener Weinranke aus dem VI. Jahrh. und den von St. Guillem du Désert (o. c. Taf. XXXIV, Text p. 117) aus dem VI. oder VII. Jahrh.

[1]) P. BOURBAN o. c. p. 40. 41.

[2]) Vgl. GOSSE o. c. p. 35, n. 1 und LE BLANT, Sarcophages chrét. de la Gaule p. 16.

[3]) Vgl. Sarkophag von Toulouse (ähnliche Stellung) bei LE BLANT o. c. Taf. XXXIX Fig. 2.

[4]) Vgl. BOURBAN o. c. p. 20 ff.

[5]) Lit.: J. H. SHARMANN, Pierre sculptée à St. Maurice en Valais, Anzeiger 1862, p. 73, mit 2 Abb. — PIERRE BOURBAN, Etude sur un bon past. et un ambon de l'ant. monastère d'Agaune, Frib. 1894, mit Abb.

[6]) Z. B. Sarkophag von Aniane aus dem VII. Jahrh. (LE BLANT, Sarcoph. chrét. de la Gaule, Paris 1866, pl. 32); Sarkophag von Moissac (LE BLANT o. c. pl. 36); Sarkophag von Narbonne (LE BLANT o. c. pl. 46.) — Interessent ist, daß die ganz gleiche Blattart meines Wissens sonst nur in der kleinasiatischen Plastik vorkommt. Ich fand sie auf einem in der Moschee von Tash Bash Saraidjik (Isaurien) vermauerten Fragment, ferner auf einem Sarkophag (No. XVIII) von Balabolu Jaila (im rauhen Kilikien) und auf einem Skulpturfragment von Bozdam (Isaurien).

ganze Stil nun im südlichen Frankreich sehr früh auftritt[1]) und jedenfalls im VII. Jahrh. schon ausgebildet ist, zweifle ich nicht daran, daß unser Ambon in diesem Jahrhundert entstanden sein könnte. LE BLANT nimmt sogar an,[2]) daß er noch aus dem VI. Jahrh. stamme. In diesem Fall wird er wohl für die Kirche Guntrams geschaffen worden sein.

Das Fragment eines ganz ähnlichen Ambons ist auch seiner Zeit zu **Baumes**[3]) (Fig. 9) im Waadtland gefunden worden. Der Stil ist der gleiche wie der des Ambons von St. Maurice; die Motive sind ähnliche: in der Mitte eine flächefüllende Weinranke mit den gleichen spitzen Blättern, rechts (und ursprünglich wohl auch links) von einem Vierriemengeflecht begrenzt. Zu oberst eine Wellenlinie mit (nicht mit ihr organisch zusammenhängend) dreilappigen Blättern; zu äußerst rechts (und ursprünglich wohl auch links) ein Sparrenornament, das mir auch, wie die Spitzblätter, auf Schulzusammenhang mit dem merovingischen Gallien zu weisen scheint.[4]) Auch dieser Ambon wird ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein; immerhin bin ich eher geneigt, an das VII. Jahrh. zu denken, da die Abtei Baumes wahrscheinlich um die Mitte dieses Jahrhunderts gegründet wurde.[5])

Im Sommer 1905 ist nun ein dritter **Ambon in Romainmotier** ausgegraben worden, der stilistisch eng mit demjenigen von St. Maurice

[1]) Das Studium der frühmittelalterlichen Steinplastik Frankreichs ist bis jetzt gegenüber der langobardischen stark vernachlässigt worden. Immerhin kann mit Sicherheit gesagt werden, daß dieser Stil dort eben so früh wie in der Lombardei auftritt (vgl. STÜCKELBERG, Langobard. Plastik S. 87), weshalb wir wohl eher an eine gemeinsame Quelle (für Frankreich und Oberitalien) als an langobardischen Einfluß zu denken haben.

[2]) BOURBAN, Etude sur un bon pasteur et un ambon, p. 41.

[3]) Lit.: Sculptur in Baumes, im Anzeiger 1862, S. 22. — Im gleichen Jahrgang vergleicht sie J. H. SHARMAN (S. 73) mit dem Ambon von St. Maurice.

[4]) Ein Sarkophag von Marseille (GARRUCCI V, 388) zeigt ebenfalls jene Sparrenornamentik. Jedenfalls zeigt die Häufung des Motivs an diesem Sarkophag seine Beliebtheit an.

[5]) Nach den Untersuchungen von MAXIME REYMOND, Des origenes du prieuré de Baulmes, in der Revue histor. vaudoise, 1905, p. 335 ff. 367 ff. Jedenfalls ist dieser Ambon eine sehr wichtige (vielleicht die wichtigste?) Bestätigung der Ausführungen REYMOND's. Mir scheint es, daß REYMOND jedenfalls recht hat, wenn er die früher mit Romainmotier in Verbindung gebrachte Nachricht, daß Ramnelenus und seine Frau ein Kloster *„in loco balmensi"* gegründet hätten, auf Baumes bezieht (vgl. Annales flaviniacenses et Lousonenses, ed. PERTZ (1838, Mon. Germ. Hist. Script. III) p. 150, und Cartulaire du chapitre de Notre Dame de Lausanne, in Mém. et Doc. de la Suisse Rom., Bd. VI. p. 27 ff. Vgl. jedoch auch meine Bemerkung S. 45, Anm. 5.

zusammengehört, daher wohl auch aus der gleichen Zeit stammt. Das Umrahmungsmotiv (außen Rispen, innen Vierriemengeflecht) ist sogar ganz das gleiche wie in St. Maurice; doch ist das Hauptfeld anders geschmückt: den größten Raum nimmt ein Kreuz ein, dessen Arme sich gegen ihr Ende etwas erweitern. Interessant ist die Füllung des Kreuzstammes mit einem Ornament, das die Mitte zwischen dem eben erwähnten Rispenmotiv und den stilisierten Bäumchen innehält. Auf den Querbalken ist ein Achtergeflecht angebracht, mit einigen Knöpfen und Spitzovalen als Füllfiguren. Den Mittelpunkt schmückt eine von einem Kreis umgebene Rosette. Durch einen kleinen Stab am untern Ende des Kreuzes scheint dasselbe als Vortragekreuz charakterisiert zu sein; rechts und links davon sind zwei stilisierte Bäumchen, ähnlich wie in St. Maurice. Oben bildet eine Knopfreihe den Abschluß. Rechts und links vom oberen Teil des Kreuzstammes befindet sich eine (später angebrachte?) Inschrift, die einen sonst unbekannten Abt Gudinus als Erbauer nennt.

Einige Reste merowingischer Steinplastik sind auch in **St. Ursanne**[1]) erhalten: so ein in der Nordwand des Kreuzgangs eingelassenes **Relief;** es zeigt ein mit fünf Scheiben verziertes gleichschenkliges Kreuz mit erweiterten Enden, das auf einen Stab gestellt ist: ein in der frühmittelalterlichen Kunst weitverbreitetes,[2]) von den liturgischen Vortragkreuzen inspiriertes Motiv.[3]) Stückelberg vermutet, dieses Relief werde entweder der Türsturz der jetzt abgebrochenen, nördlich vom Kreuzgang gelegenen Pfarrkirche (dann würde es jetzt noch an der ursprünglichen Stelle stehen), oder aber ein Überrest der Cancelli sein. Ich bin geneigt, die erstere Hypothese anzunehmen, denn Chorschranken zeigen fast regelmäßig eine andere Komposition: die ganze Fläche ist mit Ornamenten bedeckt, von denen kaum je eines stärker hervortritt. — Es ist nicht ausgeschlossen, daß es noch aus der Gründungszeit des Klosters, d. h. aus dem VII. Jahrh. stammt.

Ein anderes kleines **Bogenfeld,** (an der Westseite des Kreuz-

---

[1]) Lit.: E. A. Stückelberg, Aus der christlichen Altertumskunde S. 79 ff., Abb. S. 81.

[2]) Es ist deshalb sehr schwer, genauere Anhaltspunkte für die Datierung zu gewinnen. — Den Terminus a quo gibt uns die historische Tatsache der Gründung von St. Ursanne um die Mitte des VII. Jahrh.

[3]) Es mag hier zur Vorsicht bemerkt werden, daß Vortragskreuze überall, auch in der orientalisch-christlichen Kunst vorkommen. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, Taf. 34 u. 39.

ganges) stammt wohl auch aus vorromanischer Zeit. Den äußersten Abschluß bildet ein Wulst.[1]) Zwischen mehreren konzentrischen Kreislinien befindet sich zweimal ein Zickzack und einmal eine Knopfreihe, beides Motive, die in der merowingischen Steinplastik öfters vorkommen.[2]) Was die beiden, das innerste Bogenfeld schmückenden, eiförmigen Gebilde darstellen sollen, vermag ich nicht zu sagen. — Es wäre nicht ausgeschlossen, daß dieses Bogenfeld auch aus der Gründungszeit stammen könnte,[3]) die Motive, die zeichnerisch unplastische Behandlung, die Unbeholfenheit, mit der diese Kreise gezogen sind, würden eine solche frühe Datierung nicht ausschließen.

Ebenfalls ein frühmittelalterliches **Steinrelief** ist in **Basel** gefunden worden.[4]) Es ist eine auf einem römischen Grabstein später angebrachte Darstellung von zwei Tauben in Flachrelief, die an einer über einem Henkelkelch schwebenden Traube picken. Die ziemlich rohe Technik, sowie mehrere Details[5]) legen uns nahe, daß wir es mit einem provinzialen Werk zu tun haben, so daß eine Datierung überaus schwierig ist.

Anhangsweise mögen auch hier die **Sarkophage** behandelt werden. Wahrscheinlich südgallischen Ursprungs[6]) ist ein solcher, der in der burgundischen Kirche von **Genf** gefunden wurde.[7]) Das Material aus dem er besteht, ein weicher, weißlicher Stein, stammt nach Gosse aus der Nähe von Arles,[8]) und die Ornamente, die ihn

---

[1]) Ich glaube auch, daß das Wulstprofil, das zwar dann erst in der romanischen Kunst eine größere Rolle spielt, einer solchen Datierung nicht im Wege steht. Schon der Umstand, daß es nicht in der klassischen Kunst, wohl aber in der orientalischen und orientalisch zersetzten antiken Kunst vorkommt, spricht dafür. (Beispiele: In syrischen Kirchen, Kalat Seman, Chirbet Tezin (Butler S. 215); außerdem in Mschatta und häufig bei der Kunst des Islam; z. B. Nilmesser von Kairo, aus dem VIII. Jahrh. (Mschatta S. 247).

[2]) Über das Zickzack vgl. S. 26.

[3]) Nach der Statistik im Anzeiger 1872, S. 345: vielleicht ein Rest der früheren Kirche.

[4]) Lit.: Stückelberg, Aus der christlichen Altertumskunde S. 33 m. Abb.

[5]) Die meisten derartigen Darstellungen zeigen entweder Tauben an einer Traube pickend (z. B. Cattaneo Fig. 39, 85, 92, 146, 163) oder aber Pfauen mit einer Vase (o. c. Fig. 69, 5, 93a, 108, 160, 164). Hier hätten wir also eine Vermischung dieser zwei Typenreihen.

[6]) Wie erwähnt, scheinen die Sarkophage von Südfrankreich ein Exportartikel gewesen zu sein. (Gosse p. 35, Anm. 1.)

[7]) Vgl. Gosse p. 35 ff.

[8]) Vgl. Gosse p. 35 ff., bes. p. 35, Anm. 1.

schmücken (Kreissegmente etc.) waren im Frühmittelalter dort sehr beliebt.

Mehrere solche in **St. Maurice** könnten gut aus der Zeit der Neugründung stammen. Es sind größere Steinsärge mit Firstdach. Sie entsprechen in Form und Größe den in hellenistisch beeinflußten Gegenden z. B. Südgallien (Arles) und am Nordende der Adria (Ravenna, Salona, Portogruaro) befindlichen Sarkophagen, die dem V. und VI. Jahrh. angehören.[1])

Andere **Gräber** in St. Maurice, die sicher aus dieser Zeit stammen, sind viel einfacher: Boden und Gewände bestehen aus Bruchstein, der mit Ziegelstücken vermischt ist; sie sind manchen sorgfältiger hergestellten Reihengräbern der Völkerwanderungszeit ähnlich.

Ob die jetzt im Turm aufbewahrten,[2]) aus großen römischen **Ziegeln zusammengefügten Särge** wirklich frühmittelalterlichen Ursprungs sind, wie Bourban will[3]) kann ich nicht beurteilen, da der genaue Fundort mir nicht bekannt ist.[4])

Ebenfalls einen dachförmigen Deckel hat **der Sarkophag des Ursicinus** in St. Ursanne,[5]) der sich im Inneren des Hochaltars der Stiftskirche befindet. Er wird daher sicherlich aus der Gründungszeit, d. h. aus der Mitte des VII. Jahrh. stammen.

Drei andere Sarkophage, die im Kreuzgang aufgestellt sind, haben alle oben abgerundete Deckel, eine seit dem VII. Jahrh.

---

[1]) In Rom gibt es zwar auch dachförmige Sarkophage, doch kommen sie nur im Osten (vgl. f. Syrien Vogüé, Syrie centrale passim) und in solchen Gegenden häufiger vor, die in direkter Beziehung zum Osten stehen (vgl. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäologie S. 504). (Auch die großen Nekropolen der *Κιλικία τραχεῖα* [vgl. Heberdey u. Wilhelm, Reisen in Kilikien, in Sitzungsberichten der Wiener Akademie Bd. 44, 6. passim], die kulturgeschichtlich eine Provinz Syriens ist, zeigen diese Form: vgl. Langlois, Voyage dans la Cilicie, Paris 1861, p. 171). — Der halbzylindrige Sarkophagdeckel ist wohl Einfluß des hinterländischen Orients, in dem das Tonnengewölbe daheim war (Birbinkilisse).

[2]) Dort hat Chorherr Bourban ein kleines Museum eingerichtet.

[3]) Vgl. P. Bourban, St. Maurice d'Agaune en Suisse et ses fouilles im Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, 5. Jahrg., Rom 1899, p. 179.

[4]) Bourban o. c. gibt zwar den Fundort an: „immédiatement sous le pavé des basiliques du moyen âge". Bourban hat sich aber, wenn wir genau zusehen, noch gar nicht über seine Ausgrabungen (außer über Einzelfundstücke) ausgesprochen, so daß ich nicht wissen kann ob er darunter die Kirchen des VI. oder des XV. Jahrh. versteht.

[5]) E. A. Stückelberg, Aus der christlichen Altertumskunde, Zürich 1904, S. 79 ff.

auch in Gallien vorkommende Form.[1]) Einer derselben ist mit einer Mittellinie in der Längsachse, ein andrer mit zwei solchen verziert. Auch die Form des eigentlichen Sarkophags mit oben erweitertem Ende ist für das frühere Mittelalter typisch.[2])

Ähnliche **Sarkophage**[3]) — acht an der Zahl — fand man in **Moutiers Grandval**[4]) in der alten Kirche unter einem an römische Technik erinnernden Boden.[5]) Alle hatten einen runden Deckel; auf zweien war ein an den Enden erweitertes Kreuz eingegraben; für den Kopf war bei der eigentlichen Sarkophagkiste, — die sich wie bei den Exemplaren von St. Ursanne nach unten zu verengte — eine kleine Aushöhlung angebracht. Angesichts der großen Ähnlichkeit mit den Sarkophagen von St. Ursanne zweifle ich nicht, daß auch diese Stücke zur Zeit der Gründung um die Mitte des VII. Jahrh. oder doch bald nachher entstanden sind. Ein **neunter Steinsarg,** der im Norden der Kirche gefunden wurde, ist aus großen Tuffblöcken zusammengesetzt,[6]) weist aber sonst ähnliche Formen auf, mit dem Unterschied, daß der innen runde Deckel außen in drei Flächen gebrochen zu sein scheint, von denen die zwei äußeren in sanfter Steigung zur mittleren ebenen ansteigen.

Auch in **Kaiser-Augst** sind zwei frühmittelalterliche **Steinsärge** gefunden worden.[7]) Die Deckel sind mit eigentümlichen Kreuzen geschmückt; das eine hat einen ungemein langen Stiel, das andere hat merkwürdige länglich-spitzige Verlängerungen an den Enden angesetzt. Beides sind wohl Versuche eines provinzialen Künstlers, zwischen der Länge des Sarkophagdeckels und der traditionellen kurzen Form des frühmittelalterlichen Kreuzes eine Vermittlung

[1]) Vgl. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie S. 504.

[2]) Diese Eigentümlichkeiten besitzen auch die nachher zu besprechenden Sarkophage v. Moutier-Grandval, vgl. auch Stückelberg o. c. S. 74.

[3]) Nur einer soll noch bei der Kirche von Chalière, 1 km von Moutier, erhalten sein.

[4]) Lit.: A. Quiquerez, Egl. de Moutier-Grandval, im Anzeiger 1861, p. 26 m. Abb. auf Taf. II. — A. Quiquerez, Découverte de sarcophages dans l'église primitive de Moutier-Grandval, im Anzeiger 1874, p. 499. — A. Quiquerez, Tombes mérovingiennes à Moutier-Grandval im Anzeiger 1874, p. 771. — E. A. Stückelberg o. c. S. 73 ff.

[5]) „Beton composé de chaux et de tuiles pilées grossièrement." (Quiquerez im Anzeiger 1874.)

[6]) Von denjenigen, die in der alten Kirche gefunden wurden, besteht auch einer aus großen Tuffblöcken, die übrigen aus Kalkstein.

[7]) Lit.: Meyer von Knonau, Die alemann. Denkmäler in der Schweiz, in Mitt. der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XIX, Heft 2, Abb. Taf. VII Fig. 1. — Rahn, Geschichte S. 781. — Stückelberg, Aus d. christl. Altertumskunde S. 36.

herzustellen. Ausgeschlossen ist nicht, daß sie noch aus antiker Kunstübung heraus entstanden sind, m. a. W. wohl vor der Alemanneninvasion.

Ein interessanter Sarkophag hat sich 1885 in **Lugano**[1]) (beim Bau der Drahtseilbahn) gefunden. Er hat die gleiche Form wie die bekannten Steinsärge des IV. und V. Jahrh. von Arles, Portogruaro etc.:[2]) Firstdach mit Akroterien an den vier Ecken. Merkwürdig ist jedoch, daß der Deckel ringsum um je 9 cm über die eigentliche Sargkiste vortritt; es ist dies eine Eigentümlichkeit, die etwa an Sarkophagen der großen Nekropolen des südlichen Kilikiens vorkommt.[3])

D. Kleinkunst.

Möglicherweise noch aus dem VI. Jahrh. rührt jenes **Reliquiar** her,[4]) das im Klosterschatz von **St. Maurice** aufbewahrt wird. Es gehört noch zu jenen kleinen, im Frühmittelalter beliebten Reliquienbehältern, die an hohen Festtagen vom amtierenden Priester (am Halse hängend) in der Kirche herumgetragen wurden.[5]) Die Technik — *verroterie cloisonnée* auf Goldgrund, — sowie die Vorliebe für die rote Farbe jener Gläser ist charakteristisch für alle merowingischen Goldschmuckarbeiten. Das Gleiche gilt von der Fassung der an der Vorderwand befindlichen, geschnittenen antiken Steine,[6]) die auf der Vorderfläche im Zellenemail zerstreut sind, und der Filigrantechnik. Auch die Ornamentik ist die typisch frühmerowingische; ein Vorwalten geometrischer Bildungen, die sich in den einander durchschneidenden Zickzacklinien der Bordüren[7]) und den sich durchschneidenden Geraden aus weißen Steinen der Hauptflächen äußern. Auch jene

---

[1]) Ich habe Herrn Comm^re^ Guidini in Mailand für mehrere Angaben betr. diesen Sarkophag zu danken.

[2]) Vgl. auch K. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, Paderborn 1905, S. 504.

[3]) Vgl. S. 57, Anm. 2.

[4]) Lit.: F. de Lasteyrie, in den mémoires de la société des antiquaires de France, Bd. XXVI (1859) p. 76. — Ch. de Linas, Orfèvrerie mérovingienne, Les œuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonnée, Paris 1864, p. 104 f. — Aubert p. 141, pl. XIV f. — Rahn, Geschichte S. 73. — Egli, Inschriften S. 14.

[5]) Zusammenstellung bei Molinier, Le trésor de la cathédrale de Coire, 1895, p. 23 f.

[6]) Diese Technik ist beschrieben bei P. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik S. 39.

[7]) Vgl. den Theodorichsspeer von Troyes (Venturi Bd. II, Fig. 23).

aus Kreissegmenten bestehenden Kreuzmotive (zwei an der Vorderseite) finden in der Steinplastik des Rhonetals ihre Parallelen.[1]) Eigentümlich ist die Rückseite mit ihrer Inschrift, deren einzelne Buchstaben durch diagonallaufende Goldfäden voneinander getrennt sind. Undiho und Ello werden da als die Verfertiger des Kästchens, Nordoalaus und Rihlindis als Besteller desselben genannt, Namen, die zum Teil burgundische Namenbildung verraten.[2])

Ähnlichen Kunstgeist zeigt der Fuß einer antiken **Sardonyxvase,** genannt Vase de St. Martin.[3]) Ein abgestumpfter Kegel ist über und über mit *émail cloisonnée* überdeckt. Hervorragend ist die regelmäßige Bildung der Linien (Gerade und Diagonalen); auch hier sind in regelmäßigen Abständen voneinander Edelsteine gefaßt.[4])

Ich glaube es ist auch hier nicht ausgeschlossen, daß der Fuß dieser Sardonyxvase in jener Blütezeit des Klosters Agaunum entstanden ist — vielleicht durch das oben beschriebene Reliquienkästchen angeregt? — d. h. im VI. Jahrh.

Wohl auch noch aus der merowingischen Zeit stammt das sog. **Reliquiar des Amalrich** im Kirchenschatz von Valeria-Sitten.[5]) Es vertritt ebenfalls den Typus der tragbaren, mit Walmdach versehenen Reliquienkästchen.[6]) Rings ist es mit dünnen Beinplatten verkleidet. Auf der Vorderseite zeigen dieselben am Rand ein diagonales Strichornament, welches aus dem gleichen Geist wie das in der merowingischen Epoche beliebte „Fischgrat"[7]) oder Sparren-Ornament entsprungen ist. Von den mittleren Platten zeigen drei Kreise mit Punkten,[8]) eine nochmals das diagonale Strichornament; in der Mitte steht auf schmaler Bleitafel in roh eingeritzter Schrift AMALRICUS; wie Stückelberg vermutet, wohl der ursprüngliche

[1]) Vgl. S. 111, Anm. 3.

[2]) Vgl. Egli, Inschriften S. 14.

[3]) Lit.: Aubert o. c. p. 151 ff., Abb. Taf. XV. — Hagen, Die Sardonyxvase von St. Maurice, im Anzeiger Bd. IV 1880—83, S. 27. — Rahn, Geschichte S. 72.

[4]) Bei keinem Erzeugnis der merowingischen Kleinkunst ist mir so sehr wie hier die Ähnlichkeit mit den Bordüren der späteren italienischen Mosaiken aufgefallen.

[5]) Lit.: E. A. Stückelberg, Aus der christlichen Altertumskunde, Zürich 1904, S. 48 ff., Abb. S. 49.

[6]) Es sollen sich zwar keine seitl. Henkel mehr daran befinden (Stückelberg o. c. S. 49). Oder sollten sie fortgekommen sein? Sonst aber verleugnet sein Format nirgends den Typus z. B. des Reliquiars von St. Bonnet d'Avalouze.

[7]) Z. B. auf dem Germanusstab (vgl. S. 61 f.) und auf der Unterseite des Churer Reliquiars (S. 110).

[8]) Ebenfalls häufig auf burgundischen Grabfunden.

Besitzer des Kästchens. „Der bleierne Einsatz der Rückseite zeigt nur senkrechte Schraffierung und eine horizontale Raute, deren Ecken an die Mitte der Seiten stoßen“. Diese ganze Ornamentik, die nur geometrische Motive kennt, scheint mir die Annahme des merowingischen Ursprungs dieses Kästchens nahe zu legen. Ich glaube nicht, daß man sich im IX. Jahrh., selbst bei provinzialen Arbeiten, mit einer so primitiven Ornamentik begnügt hätte.[1])

Zu den wertvollsten Schätzen aus dieser Zeit gehört zweifellos der gegenwärtig in **Delsberg** aufbewahrte **Abtstab.**[2]) Der ganze obere Teil ist von einem mit Zellenemail geschmückten, vergoldeten Silberblech überzogen. Die zwei von feinen Drähten umränderten Felder zeigen je vier S-förmige Ornamente, die ihrerseits wieder mit Knopfreihen geschmückt sind. Dieses S-Ornament, das auch sonst noch bei den Burgundern[3]) vorkommt, ist deswegen schon als typisch für die sog. „germanische“ Kunst angesehen worden. Mir scheint es jedoch vielmehr wieder ein Beweis dafür zu sein, daß die ganze merowingisch-fränkische Kunst nicht nur germanisch ist, sondern vor allem an die stark orientalisch zersetzte spätantike Kunst anknüpft.[4]) Gerade dieses Ornament kommt überall in der antiken Welt sehr häufig vor. Auch je zwei solche Gebilde, paarweise verbunden, sind nicht selten,[5]) ja sogar aufeinandergestellt — wie hier an diesem Abtstab gleichsam das Aufstreben symbolisierend, — kommen sie in der frühchristlichen Kunst vor, und zwar, wie mir scheint, gerade an Orten, wo auch sonst noch orientalisch-hellenistische Einflüsse vorhanden sind.[6]) Wenn wir uns dazu noch

---

[1]) Vgl. daneben das in karolingischer Zeit entstandene Altheusreliquiar mit figürlichen und Pflanzenmotiven, S. 112.

[2]) Lit.: Trouillat, Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle, Bd. I (1852) p. 55, Anm. — Vautrey, Hist. des évêques de Bâle, Bd. 1 (mit schlechter Abb.). — E. A. Stückelberg im Anzeiger 1891, No. 1 und 1892 No. 1 mit Abb. Außerdem gute Abbildung bei E. A. Stückelberg, Die Schweizer. Heiligen des Mittelalters, Zürich 1903, S. 55.

[3]) Vgl. u. a. Die Fragmente von Genf, bei Rahn, Geschichte S. 63 und eine Agraffe von Marchélepot (Revue archéologique, 3. Série No. 7, pl. 4 Fig. 11.)

[4]) Vgl. was ich über die Ornamentik der burgundischen und fränkischen Grabdenkmäler sage, S. 67 ff.

[5]) Z. B. auf dem in Antwerpen gefundenen Golddiskus (Revue archéol. 3. série No. 3, pl. XII). Auf dem Diptychon von Justin. v. 521 in Mailand, Samml. Trivulzio (Molinier p. 28); oft als Verzierung auf Schachteln, z. B. auf einer von einer Frau gehaltenen Schachtel auf einem Sarkophag von Gerona (Garrucci Bd. V, Taf. 377 Fig. 3).

[6]) Z. B. auf dem Tribunen-Mosaik von S. Vitale in Ravenna (Garrucci Bd. IV, Taf. 258). In S. Appollinare in Classe in Ravenna (Bordüre rechts und

vergegenwärtigen, daß auch die Technik des Zellenemails asiatischen Ursprungs ist,[1]) so werden wir gewahr, wie es nicht ganz angebracht war, diese Art Kunstwerke als typisch-germanische anzusehen, denn was sie von gleichzeitigen Arbeiten andrer Kulturkreise, z. B. den orientalischen unterscheidet, ist einzig die barbarische Mache. Der untere Teil scheint in einer späteren Zeit überarbeitet worden zu sein; das S-Motiv ist plötzlich ganz abrupt abgebrochen, und an seine Stelle tritt ein weit nüchterneres und einfacheres, das aber auch in der merowingischen Ornamentik vorkommt, das Sparrenornament,[2]) in vier Feldern nebeneinander. Stückelberg hält es nicht für ausgeschlossen, daß die Tradition recht hat, und daß dieser Krummstab noch aus der Zeit des Germanus stammt; denn die Ornamentik ist ja, wie wir soeben sahen, typisch merowingisch, und Abtstäbe sollen nach Stückelberg aus jener Zeit, wenn auch nicht viele, so doch einige erhalten sein.[3])

Das **Reliquiar von Beromünster**[4]) (Fig. 10) ist ein länglich-viereckiges Kästchen mit walmdachförmigem Deckel. Es besteht aus gegossenem und nachgestochenem vergoldeten Kupfer,[5]) dessen ausgestochene Teile zum Teil mit rotem Zellenemail ausgefüllt sind. Das Ornament der zwei Langseiten ist ganz verschieden. Die hintere Seite ist mit schönem Rankenwerk übersponnen, das überall das Motiv der gesprengten Palmetten zeigt;[6]) so schon die mittlere Komposition, auf der der Rankenstil allerdings nicht so pedantisch festgehalten ist; auf der linken Seite sehen wir das im Frühmittel-

links von d. Apsis) etc. Interessant ist das Vorkommen des Motivs in der persisch-arabischen Emailmalerei (z. B. an der Goldvase von St. Maurice).

[1]) Zusammenstellung der Literatur über diese Frage bei Clemen, Merowingische und fränkische Plastik, Heft XCII, Bonn 1892, Anm. 10, bes. S. 8.

[2]) Vgl. S. 60.

[3]) Hierzu muß ich bemerken, daß keiner der Abtstäbe, die Stückelberg im Anzeiger 1891, S. 432 aufführt, sicher datiert ist, und daß wir wohl aus literarischen Angaben (o. c. S. 432) wissen, daß der *bacculus*, als bischöfliche Insigne, seit dem V. Jahrh. in Gallien nachweisbar ist; aber damit ist noch nicht gesagt, daß auch die Äbte ähnliche Krummstäbe hatten. Ich möchte daher, — angesichts der in diesem Problem noch herrschenden Unsicherheit — eine abwartende Stellung einnehmen.

[4]) Lit.: Aebi im Geschichtsfreund, Bd. XXIV 1869, S. 231 ff., Taf. II. — Rahn, Geschichte S. 118. — Estermann, Die Sehenswürdigkeiten von Beromünster, Luzern 1878, S. 30. — Molinier, Bd. II, p. 26. — Urkundenbuch des Stifts Beromünster im Geschichtsfreund. Separatbeigabe, Stans 1903, S. 46—47. — F. X. Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande, 2. Teil, 2. Abteilung. Freiburg und Leipzig 1894, S. 29.

[5]) Rahn, Statistik im Anzeiger 1885, Bd. V, S. 129.

[6]) Vgl. Strzygowski, Mschatta S. 281 ff.

alter häufige S-Ornament,[1]) ebenfalls in Palmettenstil übersetzt; rechts sind die zwei folgenden Dritteile von einem ähnlich gehaltenen Rankenornament eingenommen, ebenfalls mit gesprengten Palmetten; dasselbe Motiv in etwas kleinerem Maßstab schmückt die Bordüre. Das Dach der hinteren Seite zeigt in der Mitte in runder Einrahmung einen Kelch mit je zwei daraus hervorwachsenden Palmettenhälften; rechts und links davon sind sich durchkreuzende Ranken wiederum mit Palmettenhälften geschmückt. Die Komposition der vorderen Seite wird von einer Bordüre umfaßt, die aus runden Scheibchen[2]) besteht. Dieselbe Umrahmung hat auch der Kreis in der Mitte, nur daß sie verdoppelt und innen mit Spitzovalen ausgesetzt ist. Rechts und links auf der Langseite ist das bekannte gleichschenklige Kreuz mit den erweiterten Enden. Der Grund wird überall von altgermanischem Geriemsel gebildet, nur am Dach taucht rechts und links ein regelmäßigeres Gebilde auf.[3])

Mir scheint, daß dieses Reliquiar uns in einen Kunstkreis führt, der von der merowingischen in die karolingische Zeit überleitet. Deutlich erweisen sich Geriemsel und *émail cloisonné* als ein Nachhall nordischer Barbarenkunst. Auch die Reihen von runden Scheibchen und der Kelch gehören zu den in merowingischer Zeit häufigen Motiven; dasselbe gilt von den Kreuzen. Dagegen sind die mannigfaltigen Motive der Palmettenranke, obwohl sporadisch in der merowingischen Kunst vorkommend, erst in karolingischer Zeit weiter verbreitet.[4]) Früher hätte man wohl eher zur flächefüllenden Weinranke gegriffen.

Die Inschrift auf dem Boden nennt Warnebertus als Stifter des Kästchens *(fiere jussit)*. Da aber in Beromünster erst am Ende des X. Jahrh. ein Abt dieses Namens erwähnt ist,[5]) wird wohl ein anderer Warnebert das Kästchen haben verfertigen lassen;[6]) wo? das wage ich nicht zu entscheiden.

---

[1]) Vgl. was ich über das Ornament des Germanusstabs gesagt S. 61f.

[2]) Ob dieselbe vom merowingischen Knopfornament oder von den besonders in Ägypten vorkommenden Flachscheiben inspiriert sind, wage ich nicht zu entscheiden.

[3]) Es ist das aus Kreissegmenten bestehende, kreuzförmige Motiv, vgl. S. 111, Anm. 3.

[4]) Besonders häufig in der Miniaturmalerei.

[5]) Vgl. Rahn, Statistik o. c. S. 126.

[6]) Wegen des Stils des Kästchens kann ich mich der Hypothese im Urkundenbuch des Stiftes Bero-Münster im Geschichtsfreund Bd. 58, S. 47 nicht anschließen, wenn es annimmt, es sei der gleichnamige Propst von St. Peter zu Soissons (c. 678—79) gemeint.

Langobardischen Stil verraten die beim Bau der Schynstrasse aufgefundenen mit getriebener Arbeit verzierten und vergoldeten **vier Bronzeplatten aus Alvaschein.**[1]) In einem von einem Kranz umrahmten runden Feld sieht man das Brustbild eines Barbarenfürsten, der in der Rechten und Linken je ein Kreuzscepter trägt. Die Figuren sind beinahe gleich. Ihr bärtiges, starr glotzendes Haupt trägt eine Federkrone, ein federartiger Kragen umschliesst die Schultern. Das Gewand des einen ist horizontal gestreift, das eines andern mit Ringen gemustert.[2]) Diese Platten, die vielleicht ein Kästchen (Reliquiar?) bekleidet, stammen wegen der Kreuzscepter wohl noch aus dem Frühmittelalter; diese und die Barttracht kehren auf langobardischen Münzen wieder,[3]) weshalb Stückelberg meint, daß sie noch dem VII. Jahrh. angehören dürften.

Weitaus die größte Anzahl von **alamannischen** Denkmälern der Kleinkunst wurden in den **Gräbern** gefunden.[4]) Sie repräsentieren zwar keine höhere Kunstgattung; trotzdem hat aber hier besonders das Volk seine Seele in Werken niedergelegt, die uns ein gutes Stück innerer Geschichte erzählen. — Selten handelt es sich um Einzelgräber; meistens sind es ganz große Nekropolen, wo alle Leichen in sog. Reihengräbern bestattet wurden, — ein eigentümlicher Zug dieser Barbaren, die sonst im Leben das Zusammenwohnen in Städten nicht ertragen konnten. Niemals haben diese Barbaren nach Art der Antike ein großes Gewicht darauf gelegt, den Sarkophag schön zu verzieren. Manchmal wurden die Leichen nur in die Erde gelegt, möglicherweise in einem Holzsarg;[5]) gewöhnlich aber war das Grab durch mit Lehm verbundene Feldsteine und eine darauf gelegte Steinplatte abgesondert.[6]) Wo

---

[1]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 785. — Stückelberg, Langobardische Plastik S. 73 ff.

[2]) Prof. Schaafhausen in Bonn hält es für Pelzwerk und erinnert an die Stelle bei Einhard, laut welcher Karl der Große einen Rock aus Marder- und Otterpelz getragen. Stückelberg o. c. S. 75, Anm. 2.

[3]) Stückelberg o. c. S. 73.

[4]) Lit.: Ein vollständiges Literaturverzeichnis bei: Dr. Edmund von Fellenberg, Das Gräberfeld bei Ellisried in den Mitt. der antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XXI Heft 7, Zürich 1886. — Seither erschienen: A. de Molin, Les antiquités germaniques en Suisse in der Revue historique vendoise IXème année Heft 7—10. — Außerdem viele Fundberichte und Aufsätze im Anzeiger, passim.

[5]) Vielleicht in ausgehöhlten Baumstämmen, woher die Benennung „Totenbaum" herrühren soll (Anzeiger 1880—83, S. 106).

[6]) Z. B. in Ellisried, in Bel-Air, in Dachsen (Anzeiger 1884—87, S. 417) in Augst etc. (Betr. Lit. bei Fellenberg o. c.). — In Augst oft nur zwei Steine,

antike Reste waren, mochte man sich auch mit Spolien behelfen;[1]) eigentliche Sarkophage gehörten zur Seltenheit.[2]) Also nicht eine Sepulcralarchitektur ist es, die uns die Eigenart des Volkes wiederspiegelt, sondern die Schmuckgegenstände, die den Toten ins Grab mitgegeben wurden. So gab man den Männern Schwert und Speer, Helm und Schild mit ins Grab. Doch sind diese Gegenstände für die Kunstgeschichte kaum von Belang, wenn man auch streng genommen die in die Schwerter eingeritzten dekorativen Linien erwähnen muss und die silbernen Nägel, womit die Schildbuckel auf dem Holzschild befestigt waren. Von größtem Wert sind uns dagegen die eisernen Riemenbeschlagplatten, die — besonders bei den Männern — an die Gürtel befestigt wurden. Die Form ist gewöhnlich ein nach vorn zugespitztes Rechteck. Manchmal sind sie mit drei dicken Knöpfen an den Lederriemen befestigt und völlig kahl, — gewöhnlich jedoch über und über mit dem sog. Geriemsel übersponnen: meist schmale Bänder, die ohne festere Komposition einander wild durchkreuzen. Oft gehen diese Bandverschlingungen in Tierköpfe aus; oft bilden mehrere miteinander ganze tierähnliche Figuren.[3]) Geometrische Ornamente finden sich besonders vor der fränkischen Unterwerfung selten, es sei denn, daß man die Umrahmung mit einem schmalen Band dazu rechnen will. Die gleichen Verzierungen zeigen noch andere Grabfunde: Riemenzungen, viereckige Beschläge, Zierknöpfe. Wenig oder keine Ornamentik zeigen die Kämme, sowie die Arm-, Finger- und Ohrringe, ferner Halsketten; besonders letztere wirken höchstens durch die Farbe der aneinandergereihten Perlen. Nicht unerwähnt dürfen jene Zierscheiben bleiben, die wohl zum Anhängen bestimmte Schmuckstücke waren, und fast immer sehr einfache geometrische Ornamente bilden, die

am obern und untern Grabende. — Es sei überhaupt bemerkt, daß fast jedes Grab wieder eine neue Variante bietet.

[1]) Z. B. in Augst und Solothurn (Anzeiger Bd. VI, S. 235) behalf man sich mit römischen Ziegeln; an ersterem Orte sogar mit Marmorplatten. In Schleitheim wurden römische Zementböden bei den Grabanlagen benützt und in Vidy vielleicht Friesstücke von römischen Gebäuden (Anzeiger 1868—71, S. 174).

[2]) Sarkophage kommen besonders in kirchlichen Anlagen (vgl. S. 82 ff.) vor, sowie an Orten, wo vorher antike Kultur war, z. B. in Augst. Eben deshalb ist es schwierig (besonders da diese einfachen Sarkophage fast nie Verzierungen aufweisen) — zu entscheiden, welche noch aus der antiken Zeit stammen.

[3]) Vgl. was ich nachher über den Stil dieser alemannischen Ornamentmotive sage.

die Platte so in einige Streifen auflösen.[1]) Hierher gehört wohl auch jene Phalera aus Seengen,[2]) die einen Reiter in Kettenpanzer darstellt und wahrscheinlich ein Importstück war.[3])

Nun noch ein Wort über Stil und Technik der alemannischen Grabfunde. Das Hauptcharakteristicum ist — wie schon erwähnt — jenes Hindrängen zum rein Ornamentalen, das wir bei allen Germanenvölkern antreffen, und das in letzter Linie noch mit der dieselben Tendenzen verfolgenden innerasiatischen Kunst im Zusammenhang stehen mag[4]) und jedenfalls durch die Übung der Holzschnitzerei stark gefördert wurde. Dieser Grundtendenz, ornamental flächenhaft und nicht plastisch im Raume zu wirken, entspricht die Technik; das Zierrat ist ganz flach und wirkt eher wie eine Zeichnung: entweder sind die Linien einfach vermittelst des Grabstichels in den flachen Metallkörper eingekerbt, oder aber Gold-, Silber- und Erzfäden sind in die vorgravierten Linien eingetrieben; mitunter sind auch aus der dünnen aufgehämmerten oder aufgeschweißten Silberplatte die Ornamente herausgeschnitten, so daß die darunter befindliche Eisenschicht einen dunkeln Hintergrund bildet,[5]) der dann wie eine auf dem Grund stehengebliebene Zeichnung wirkt. (Allerdings kommt letztere Technik besonders bei den Burgundern vor und tritt bei den Alemannen mehr sporadisch — in Verbindung mit burgundischer oder fränkischer Ornamentik — auf.)

Dieser Grundtendenz, alles ornamental zu gestalten, müssen auch die in das Geriemsel hinein empfundenen Tierformen dienen. Jede Erinnerung an eine realistische Darstellung ist verschwunden; alle diese Formen sind einzig und allein der ornamentalen Phantasie entsprungen, die in willkürliche Formen Tierköpfe, ja sogar Menschenantlitze[6]) hinein empfindet.

Es scheint dies doch ein spezifisch germanischer Zug zu sein, — mag auch die allgemeine Anregung dazu aus dem hellenistisch-

---

[1]) Solche Zierscheiben wurden an mehreren Orten gefunden, z. B. in Augst (Meyer von Knonau, in den Mitt. der antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XIX Heft 2. II. Abt. Taf. I² Fig. 39), in Oberglatt (o. c. Bd. XVIII, Heft 3 Abb. 1 Taf. III Fig. 2), in Dürnten o. c. Fig. 3.

[2]) Vgl. Meyer von Knonau o. c., I. Abt. Taf. III Fig. 1.

[3]) Hauptsächlich wegen des naturalistisch gehaltenen Stils der Reiterfigur.

[4]) Wie das auch bei der Sprache der Fall ist.

[5]) Rahn, Geschichte, S. 68—69.

[6]) Z. B. die Gurtschnalle von Zumikon (Meyer von Knonau o. c. I. Abt., Taf. II Fig. 7 und 8), und die Riemenzunge von Unterembrach (o. c. Taf. I Fig. 19).

römischen Kunstgewerbe oder gar aus Innerasien[1]) stammen. Urgermanisch scheint jene unruhige Komposition mit Geriemsel zu sein, — wenigstens kommt sie in denjenigen Gegenden, die in der Nähe der alten Kunstkreise liegen, z. B. bei den Burgundern, in Ungarn,[2]) Italien[3]) etc. höchst selten vor, und machen regelmäßigeren Bildungen, einem weitmaschigeren Flechtwerk Platz. Gegenden aber, in denen fast ausschließlich die Barbaren den Ton angaben, z. B. Oberbayern,[4]) haben eine den Alemannen beinahe identische Ornamentik.

Auch für den Kunstbetrieb der **Burgunder** und **Franken** werden wohl immer die **Grabfunde** die zahlreichsten Quellen bleiben.[5]) Es betrifft durchweg die gleichen Kunstgegenstände; die Ornamentik jedoch ist eine andere. Nirgends sieht man jenes wilde, phantastische Durcheinander, das die alemannischen Funde auszeichnet. Überall scheint Rücksicht auf eine gefällige Komposition genommen worden zu sein; dies beweist schon der feste, mitunter schraffierte Rahmen, der sich fast immer ringsherum zieht. Charakteristisch sind aber besonders die Motive, die das Innere dieser Einrahmungen schmücken; an Stelle des phantastischen Geriemsels ist ein weitmaschiges, in kunstvollen Flechtformen geordnetes Bandornament getreten; außerdem bilden besonders rein geometrische Ornamente den Hauptbestandteil, Zickzack, Treppenornament, Rhomben, überall fühlt man das Bestreben heraus, alles möglichst klar und regelmäßig zu gestalten. Besonders lehrreich sind hier die figürlichen Darstellungen, die gewöhnlich Daniel in Orantenstellung in der Löwengrube[6]) oder ein Kreuz mit zwei menschlichen (anbetenden?) Figuren und zwei Seepferdchen(?) darstellen.[7]) Zuerst mag uns scheinen, diese Gestalten seien barbarisiert. Das sind sie: aber wie sind sie barbarisiert? Wir müssen anerkennen, daß sie doch eigen-

---

[1]) Vgl. Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Leipzig 1904, S. 53—54.

[2]) Vgl. Hampel, Altertümer des Frühmittelalters in Ungarn, Braunschweig 1905, passim.

[3]) Vgl. die langobardischen und mittelalterlichen Grabfunde bei Venturi, Bd. II, S. 31 ff.

[4]) Vgl. u. a. Jul. Naue, Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit in der Antiqua, Straßburg 1886, S. 6 ff. u. Taf. III.

[5]) Über die Literatur vgl. S. 64, Anm. 4.

[6]) Troyon, Bracelets et agrafes antiques, in den Mitt. der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. II, Zürich 1844, pl. II Fig. 2, 3, 4; pl. III Fig. 1, 4, 5 u. 6. Diejenigen, die mit Inschriften versehen sind, auch bei Egli, Inschriften, passim.

[7]) Z. B. Troyon o. c. pl. II Fig. 1; pl. III Fig. 2, 3 u. 12. Fellenberg Taf. II, Grab 33.

artig und charaktervoll verzerrt sind. Eine zielbewußte Hand hat diese Formen geschaffen, eine Hand, die auch diese Figuren nicht realistisch hat darstellen wollen, sondern der klaren, geometrischen Kompositionsweise der Burgunder unterstellt hat. Man kann daher nirgends den Kunstgeist der Burgunder so deutlich kennen lernen, weil man daran sieht, daß sie auch das überlieferte Erbe in ihren Stil haben übersetzen können.[1])

Längere Zeit habe ich mich gefragt, wie wir uns das Phänomen zu erklären haben, daß die burgundische Kleinplastik eine von der alemannischen so verschiedene Ornamentik zeigt, bis ich, als ich die Kunstdenkmäler des Orients (besonders Mschatta) kennen lernte, ahnte, wie die Zusammenhänge liegen können. Das Phänomen scheint mir dadurch erklärlich zu sein, daß die seit dem V. Jahrh. stark orientalisierte hellenistische Kunst Südgalliens auf die Burgunder eingewirkt hat.[2]) Wie wollten wir es sonst erklären, daß Ornamente wie die im Zickzack verlaufenden Spitzovale[3]) das Zickzackband,[4]) das Treppenornament[5]) hier so häufig erscheinen, Motive, die erst wieder im Innern Kleinasiens, in Mesopotamien und im koptischen Hinterland Ägyptens vorkommen? Ich fange allmählich sogar an, am germanischen Ursprung jener weitmaschigen Flechtbandornamentik zu zweifeln. Jedenfalls kommt dieselbe — sogar in der Steinplastik mit Falzen versehen — schon in vorjustinianischer Zeit bei den Kopten[6]) und später bei den Armeniern[7]) vor. Und auch das bitte ich zu beachten, daß diese Flechtmuster gerade in orientalisch beeinflußten Gegenden, in Gallien und Oberitalien und

[1]) Weniger zutreffend sind diese Äußerungen bei einer in la Balme im Savoyischen gefundenen Gurtschnalle, die den Einzug in Jerusalem darstellt. (Vgl. Gosse, im Anzeiger 1873, S. 455; Egli, Kirchengeschichte S. 50.)

[2]) Ich finde diese meine Anschauung nachträglich bestätigt durch eine Arbeit von J. S. in der Beilage zur Allgem. Zeitung 1905 No. 188—89 (bes. S. 314—15), die die Frage nach dem Ursprung der langobardischen Kunstmotive auf gleichem Wege zu lösen sucht. — Inwieweit einzelnes den Germanen schon am Nordufer des Schwarzen Meeres zukam, wage ich nicht zu entscheiden.

[3]) Vgl. S. 26, Anm. 5.

[4]) Vgl. S. 25—26.

[5]) Das Treppenornament scheint hauptsächlich in Mesopotamien eine große Rolle gespielt zu haben. Beweis dafür die Ornamentik des Rabulas Codex. Man vergleiche auch in hellenistischer Zeit die stark orientalisch beeinflußten Gräbertypen von Petra bei Durm, Handbuch S. 750).

[6]) Vgl. das Korbkapitell aus dem Kaiser Friedrichsmuseum in Berlin bei Strzygowski, Kleinasien S. 119, Abb. 86.

[7]) Vgl. das Kapitell von Etschmiadsin in: Byzantinische Denkmäler, Bd. I, S. 10 aus Mitte VII. Jahrh.

deren Einflußsphäre am häufigsten sind. Auch die Anwendung des *émail cloisonnée* weist auf den gleichen Einfluß.[1]) Und ich glaube, wir dürfen sogar die Ikonographie als Zeugen für diese Abstammung anrufen. Der Danieltypus, charakteristischerweise bekleidet und nicht nackt, wie in der hellenistischen Kunst, mit den zwei dekorativ gedachten Löwen, ist der orientalische.[2]) (Fig. 11) Nicht so bestimmt können wir dies von der Darstellung der „Kreuzanbetung" sagen, bei der die Seepferdchen auf den maritimen Zyklus des Hellenismus zu weisen scheinen.[3])

Mit alldem will ich nicht sagen, daß wir überhaupt keine germanische Eigenart in dieser burgundischen Kleinkunst zu suchen haben; im Gegenteil: jene zielbewußte Auswahl speziell der geometrischen Motive und die Unterordnung selbst der figürlichen Motive unter diese Gesichtspunkte sagt mir, daß eine gewisse Empfänglichkeit (oder Kongenialität) — wohl wachgerufen durch das Arbeiten mit dem Kerbmesser (Schraffierung etc.), und die Erinnerung an die alten Materialstile — dagewesen sein muß.

Wahrscheinlich haben die Burgunder diesen Stil schon fertig aus den Rheingegenden mitgebracht. So gering ist die Zahl der Schmuckstücke, die den alemannischen ähnlich sind, daß man eher an Import als an eine gemeinsame Wurzel denkt. Hingegen ist es möglich, daß diejenigen Grabfunde der Ostschweiz, die eine der burgundischen ähnliche Ornamentik zeigen, nicht Importwaren, sondern durch die immer mehr nach Osten vorrückende merowingisch-fränkische Kultur beeinflußt sind.

Mitten zwischen beiden Stilen scheinen nur die Ellisriederfunde zu stehen; das Innere der Felder sieht mit seinem vielen Geriemsel den alemannischen Funden oft sehr ähnlich, wogegen sich doch oft das Bestreben zeigt, durch kräftige Umrahmung, Aufnahme ruhigerer Motive etc. sich der westlich davon herrschenden Ornamentik zu nähern. Die etwa eingestreuten christlichen Symbole (Kreuz, Christusfisch) bestätigen ebenfalls diese Annäherung.

---

[1]) Vgl. S. 62, Anm. 1.

[2]) Man beachte, was C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji in der lybischen Wüste, Mainz 1902, S. 33—34 über dieses Problem sagt. — Herr Prof. Ficker macht mich auf die Darstellung des h. Menas, der hier wohl das Vorbild zu sein scheint aufmerksam.

[3]) Sie kommen auch auf gallischen Sarkophagen vor. Z. B. in Aix (Garrucci Bd. V, Taf. 379 Fig. 2); in St. Maximin (Garrucci Bd. V, Taf. 353 Fig. 4).

III. Die Denkmäler des IX. und X. Jahrhunderts.

A. Geschichtliche Einleitung.

Immer mehr bricht sich die Überzeugung Bahn, daß die karolingische Kunst nicht ein Wiederaufleben nach einer Epoche des Verfalls und der mechanischen Wiederholung toter Formen ist, d. h. nicht eine „Renaissance“,[1]) sondern eine genetische Fortsetzung der bisherigen Entwicklung. Die Überschätzung Italiens und die Unterschätzung des alten Galliens mag wohl mit Schuld sein, daß dies bisher nicht so deutlich erkannt wurde. Während nämlich Italien (besonders Rom) in der karolingischen Zeit beinahe zur Ohnmacht verurteilt war, zeitigte[2]) das merowingische Gallien eine Menge neuer Gedanken, an die die karolingische Kunst anknüpfen konnte. So ist es nicht zufällig, daß gerade an die gallischen Klosterkirchen die bahnbrechenden Neuerungen anknüpfen, die zur Bildung der sog. romanischen Baukunst führen.[3]) Und was den auf die „Antike“ zurückblickenden Sinn der Kunst dieser Zeit betrifft, so möchte ich nur auf die Tatsache hinweisen, daß die Trümmer des Hellenismus nirgends so hoch standen wie in Gallien,[4]) während er in Oberitalien z. B. weit weniger Spuren hinterlassen hat.[5])

Trotzdem möchte ich die karolingische Zeit von der vorhergehenden Epoche trennen, und zwar weil jene die im gallischen

---

[1]) Vgl. z. B. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. II, Freiburg 1897, S. 4 f.

[2]) Ob „zeitigen“ das richtige Wort ist, läßt sich heute noch nicht sagen.

[3]) Vgl. Dehio u. von Bezold Bd. I, S. 145. — Strzygowski, Kleinasien S. 215 ff.

[4]) Vgl. S. 52, Anm. 4.

[5]) Allerdings waren dort nie viel solche Spuren. Beweis dafür schon das spärliche Auftreten des Christentums vor Konstantin (Harnack, Mission und Ausbreitung S. 504.)

Kulturkreis entstandenen Fortschritte weiter verbreitet hat. Sie hat zum erstenmal die gesamte Kultur an einzelnen Punkten in „Schulen“ konzentriert. Hier wurden die bisherigen Bestrebungen zusammengefaßt, in ein System gebracht, verbreitet, aber nicht weiter entwickelt.

Es wäre wirklich ein Wunder, wenn eine Zeit, in der so starke akademisch-doktrinäre Tendenzen vorwalteten, neue Gedanken geboren hätte. Alle Zeiten, die ähnliche systematisierende Tendenzen verfolgten, waren unfruchtbar: so der spätere Hellenismus,[1]) die Spätgotik, in baugeschichtlicher Hinsicht die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Also auch allgemeine Beweggründe, die einem a priori diese Tatsachen nahelegen.

B. Architektur.

Eine der interessantesten karolingischen Bauten ist die **Kirche des Klosters St. Johann zu Münster** (Fig. 12—13) in Graubünden. Da die jüngst erschienene Publikation von Prof. ZEMP[2]) die neueren Forschungen und Probleme in Berücksichtigung und Erwägung zieht, kann ich mich kurz fassen und neben einer kurzen Rekapitulierung des in diesem neuen Werke vorgebrachten auf einige wenige Bemerkungen beschränken.

Die Tradition, die Karl den Großen als Gründer des Klosters erwähnt, läßt sich zwar höchstens bis ins XII. Jahrhundert zurückverfolgen;[3]) sie gewinnt aber sehr viel an Glaubwürdigkeit durch die Tatsache, daß das Kloster um die Mitte des IX. Jahrhunderts im Besitz der Karolinger war,[4]) besonders aber dadurch, daß es sicherlich schon im Jahre 805 bestand[5]) und daß Karl der Große in den Jahren 780—86 den Ort auf seinen Feldzügen gegen Thassilo und gegen die Langobarden berührt haben muß. Unter diesen

[1]) Die meisten neuen Gedanken des späteren Hellenismus kamen ihm aus dem Orient zu.

[2]) JOSEF ZEMP, unter Mitwirkung von ROBERT DURRER, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden in Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, Neue Folge V und VI, Genf 1906. — Daselbst S. 7, Anm. 1 eine Aufzählung der früheren Literatur.

[3]) Damals wurde ihm in der Klosterkirche eine lebensgroße Statue errichtet (ZEMP o. c. S. 8). Aber erst das große Urbar von 1394 enthält eine bestimmte Nachricht (ZEMP o. c. S. 8: *„construere fecit“*).

[4]) MOHR, Codex diplomaticus I, Nr. 30 p. 47.

[5]) Mon. Germ. Hist. Libri Confraternitatum ed. PIPER, Berlin 1884, p. 174. — Vgl. dazu WILHELM SIDLER, Münster-Tuberis im Jahrbuch für schweizerische Geschichte XXXI, 1906.

Umständen erscheint uns die Gründung eines Klosters aus strategischen Gründen am Kreuzungspunkt dreier wichtiger Alpenstraßen[1]) sehr wahrscheinlich.

Diese Nachrichten haben nun eine wichtige Bestätigung gefunden durch den Nachweis, daß sich noch karolingische Kunstschätze in Münster erhalten haben: vor allem die Kirche mit einem Teil ihrer um das Jahr 800 entstandenen Wandgemälde.[2]) Sie ist ein flachgedeckter, einschiffiger, mit drei hufeisenförmigen[3]) Apsiden versehener, außen in der Höhe des ersten Stockes mit einer Blendbogendekoration[4]) geschmückter Bau. Die Provenienz dieser Anlage ist unklar, sicher ist nur seine Verbreitung im VIII. Jahrhundert im Kanton Graubünden und möglich ist es, daß die Marienkapelle des Klosters Disentis[5]) der Prototyp — für diese Gegenden wenigstens — ist. Die letztere Annahme könnte — da Disentis eine irische Gründung ist — auf Einfluß von dorther weisen. Sonst wäre aber auch oberitalienischer, ravennatisch-langobardischer Einfluß ebenso gut möglich. Hinter diesen beiden Kulturkreisen steht aber wohl — und daraufhin weisen auch die Einzelformen[6]) — die christliche Kunst des Orients.

Aber nicht nur in bezug auf die Details, sondern auch auf die ganze Konzeption der Münsterschen Klosteranlage scheint mir die

---

[1]) Münster—Umbrail—Veltlin, Münster—Etschthal, Münster—Ofenpaß—Engadin. Hier fällt hauptsächlich in Betracht, daß durch diese Pässe beide Feinde Karls des Großen, Bayern und Langobarden, verbunden wurden.

[2]) Vgl. Zemp o. c. S. 25 ff.

[3]) Die Hufeisenform bezieht sich nur auf die Grundrißgestaltung, nicht aber auf den Aufriß.

[4]) Auch die Apsiden weisen — und zwar bis unten hin — die nämliche Verzierung auf.

[5]) Schon 613 gab es in Disentis eine Marienkapelle, cf. Zemp o. c. S. 22, Anm. 1.

[6]) Z. B. die hufeisenförmigen Apsiden (vgl. Strzygowski, Kleinasien passim.) die Lesenengliederung des Äußern (vgl. das über dasselbe Motiv S. 43 Gesagte), die nur nach innen sich erweiternden Gewände der Apsiden und der Langhausfenster (Binbirkilisse; sämtliche Aufnahmen bei Strzygowski, Kleinasien sind falsch, indem sie gerades Gewände zeigen), der (hier allerdings nur aufgemalte) Wechsel roter und weißer Steine am Halbrund der Fenster (byzantinische Kirchen; ähnliche Dekorationsmotive schon an der Kirche I von Binbirkilisse), die Verkleidung mit Verputz, der seinerseits innen vollständig übermalt war (in Binbirkilisse waren die Quaderbauten auch von Anfang an verputzt und übermalt), dann die Motive dieser dekorativen Malereien: so die S förmigen Verzierungen am Dachgesims (vgl. den Abtsstab von Delsberg S. 61 f.) der darunter befindliche Zickzackfries und die Vierblätter der Fenstergewände (ähnliche an zahlreichen Kirchen des südöstlichen Kleinasiens).

klösterliche Baukunst des Orients von Bedeutung gewesen zu sein. Ich denke hier vor allem an die Ruinen einer Klosterstadt, die ich dieses Frühjahr in der Nähe des alten Korakesion, des heutigen Alaja, vorfand.[1]) Näheres hierüber werde ich zwar erst in meiner Reisepublikation vorbringen, möchte aber doch schon heute eine Beobachtung erwähnen, die mir speziell für Münster von Bedeutung zu sein scheint. Während nämlich bis jetzt sozusagen als eine der Hauptgesetze der frühchristlichen Architektur die Rücksicht auf das monumental-ästhetische, die sich beispielsweise bei den syrischen Kirchen in einer einheitlichen Auffassung des Äussern kundgibt, angesehen wurde, konnte ich bei diesen kilikischen Klosterkirchen nichts davon beobachten: einzig und allein die Rücksicht auf die Einzelandacht der Mönche scheint da maßgebend gewesen zu sein. So ist von einer Außenarchitektur kaum eine Spur zu finden. Rings war die Kirche von einem Konglomerat kleiner, meist mit Nischen versehener Anbauten umgeben. Ja selbst die Innenperspektive mancher Kirche scheint dieser Tendenz zum Opfer gefallen zu sein: bei einer wurde das nördliche Seitenschiff allein mit einer Apsis versehen und so gleichsam für sich weiter benützt. Und nun: scheinen nicht in Münster Anzeichen vorhanden zu sein, daß auch hier ein ähnlicher Geist am Werke war? Jedenfalls war auch hier die Kirche — außer nach Osten — nirgends hin freistehend, sondern eben von einem Konglomerat einstöckiger Anbauten umgeben, da die Außenarchitektur erst im ersten Stock beginnt. Ja, auch die merkwürdig ungeschickte und unsymmetrische Art, in der jene Mauer (vgl. die Abbildung) an der Westfassade angebracht ist, scheint mir viel eher zu solch regellos angebrachten Räumlichkeiten als zu einer Vorhalle zu stimmen. Und gar jener einschiffige, mit einer hufeisenförmigen Apsis abschließende, nördlich der Kirche gelegene längliche Raum — der bezeichnenderweise auch sonst noch an einem Vorposten orientalischer Kunst, in Torcello,[2]) vorkommt — hat ebenfalls seine Varianten in der klösterlichen Baukunst Kilikiens und hat wohl auch der gleichen kultischen Rücksicht seine Entstehung zu verdanken.[3])

Wie schon erwähnt, weisen auch einige andere **benachbarte Klosterkirchen** den gleichen Typus auf. So die schon erwähnte,

[1]) Vgl. S. Guyer, Aus dem christlichen Kleinasien, im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung, 1906 No. 235 Erstes Morgenblatt.

[2]) Vgl. Cattaneo p. 284.

[3]) Daß diesem nördlichen schiffartigen Raum ein gleicher südlicher entsprach, ist für mich angesichts des eben Vorgebrachten, gar nicht ausgemacht.

jetzt in eine Krypta verbaute Marienkapelle in Disentis[1]) — 739 wurde der Bau beendet[2]) — deren mittlere Apsis noch deutlich die Hufeisenform aufweist. Bemerkenswert ist, daß wir auch hier schon 613 die Laurenanlage, d. h. die Gruppierung der Gebäulichkeiten um die Kirche herum haben.[3]) Ebenfalls in Disentis sind bei Umbauten in den letzten Jahren Teile der 739 gegründeten, 766 wiederum erwähnten Peterskirche[4]) zutage gefördert worden, und zwar kann man aus den ausgegrabenen Teilen mit ziemlicher Sicherheit auf den gleichen Typus schließen.[5]) Auch die Peterskirche zu Müstail[6]) gehört der gleichen Gruppe an. Läßt sich auch bei ihr nicht mit der gleichen Sicherheit ein so hohes Alter nachweisen — sie wird zwar vielleicht schon 825,[7]) sicher aber erst 926[8]) erwähnt — so bestätigt uns dies trotzdem die heute noch einschiffige Kirchenanlage mit ihren drei hufeisenförmigen Apsiden. Beiläufig bemerkt ist sie die einzige dieser Kirchen, die ihr ursprüngliches Raumbild bewahrt hat, da ihr Inneres nie in drei Schiffe geteilt worden ist.

Ob die Kirchen von Zillis,[9]) von St. Martin in Chur[10]) und von Znoz[11]) ebenfalls dieser frühmittelalterlichen Gruppe zuzuzählen sind, ließe sich nur durch Ausgrabungen feststellen, da die drei Apsiden — falls solche überhaupt da waren — späteren Umbauten haben weichen müssen.

---

[1]) Lit.: J. R. Rahn, Statistik im Anzeiger 1876, S. 697 und 1882, S. 311. — Zemp o. c. S. 18 (mit Plan S. 18 und Ansicht S. 19).

[2]) Hier mag erwähnt werden, daß wir für die Kirchen von Disentis und diejenige von Mustail keine Baunachrichten bis ins hohe Mittelalter haben, wodurch ihr Ursprung im VIII. Jahrhundert eine weitere Bestätigung erhält. Vgl. S. 74, Anm. 5.

[3]) Vgl. Zemp o. c. S. 22, Anm. 1.

[4]) Lit.: Rahn, Statistik im Anzeiger 1882, S. 311. — Zemp o. c. S. 19f. (Plan S. 18). — Mohr, Reg. No. 9.

[5]) Es sind hauptsächlich die nördlichen Teile der Anlage zum Vorschein gekommen: Teile der Hauptapsis, die nördliche Seitenapsis, ein Teil der Umfassungsmauer.

[6]) Lit.: Ferd. Keller im Anzeiger für schweizerische Geschichte und Altertumskunde 1859, S. 10. — J. R. Rahn, Statistik im Anzeiger 1872 S. 395, 1876 S. 695. — Zemp o. c. S. 20 (mit Plan und Abbildung).

[7]) Damals wird ein „Xenodochium sancti Petri“ erwähnt. — Mohr, Cod. dipl. I, p. 32.

[8]) Mohr, Cod. dipl. I, p. 61.

[9]) Rahn, Statistik im Anzeiger 1882, S. 363. — Rahn in den Mitt. der antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XVII Heft 6. — Zemp o. c. S. 21. — Sie wird 940 erwähnt. (Mohr, Cod. dipl. I, p. 66).

[10]) Rahn, Geschichte S. 538. — Rahn, Statistik im Anzeiger 1882, S. 282. — Zemp o. c. S. 21.

[11]) Zemp o. c. S. 21 und Anm. 4.

Einen großartigen Aufschwung nahm in karolingischer Zeit das **Kloster St. Gallen.** Die reiche Klosterbibliothek und die vielen Baunachrichten sind Zeugen dieser Blütezeit.[1])

Schade, daß sich beinahe keine architektonischen Überreste aus dieser Zeit erhalten haben. Doch ein Denkmal gibt uns einigen Ersatz: der wahrscheinlich auf Verlangen des Abtes Gozbert hierhergekommene **Klosterplan.**[2]) Da er — wie gezeigt werden wird — nicht tale quale ausgeführt wurde, versagt er uns leider seine Dienste zur Rekonstruktion der hernach erbauten Kirche. Dagegen zeigt er uns — gerade weil er keine Rücksicht auf die topographischen Verhältnisse nimmt — was damals ein architektonisch gebildeter Kopf für einen idealen Klosterplan hielt. Er kann in einem der Klöster des fränkischen Rheinlandes entstanden sein,[3]) da dort zu jener Zeit Klosterkirchen gebaut wurden, die viele Eigentümlichkeiten mit der Kirche des St. Galler Baurisses teilten.

Am meisten fesselt uns die Kirche. Deutlich ist hier die Vierung als das Maß für Länge, Breite, Ausdehnung des ganzen Baues genommen, ein überaus deutlicher Beleg für die nach Maß, Verhältniszahlen und geometrischen Planschemata komponierende karolingische Baukunst. Der Doppelchor, vielleicht eine mit dem Mönchtum aus dem Orient ins Abendland gewanderte Komposition,[4]) belegt uns daher eher den Anschluß an ältere Mönchstraditionen, als das Werden eines neuen Gedankens. Neu, d. h. spezifisch karolingisch, mag möglicherweise der der Apsis vorgelegte Altarraum sein, wohl provoziert durch Bedürfnisse des Kultus.[5]) Die Krypta unter der Apsis wird nicht mehr im Halbkreis den Fundamenten der Apsis entlang geführt, sondern rechteckig um-

---

[1]) Führende Stellung nahm es zwar erst unter Ludwig dem Deutschen ein.

[2]) Lit.: Ferd. Keller, Bauriß des Kloster St. Gallen, v. Jahr 820, Zürich 1844. — Rahn, Geschichte S. 88. — Neuwirth, Die Tätigkeit der alemannischen Klöster S. Gallen, Reichenau und Petershausen, in d. Wiener Sitzungsbericht 1884, 5. — J. V. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters, Wien 1889, S. 24 ff.

[3]) Vgl. Dehio u. von Bezold S. 161 oben. Eine offene Frage ist demnach natürlich auch wer der Urheber ist. Es wurde viel herumgeraten, vgl. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg 1897, Bd. II, S. 12 Anm. 3, und Schlosser o. c. S. 25.

[4]) Z. B. in Baalbek, vgl. S. 8 Anm. 1; in Orleansville, am Anfang des VI. Jahrh. (oft publiziert, z. B. bei Gsell Bd. II, p. 236 ff., Fig. 132). Vgl. besonders Strzygowski, Kleinasien S. 216.

[5]) Der Nachweis Strzygowski's betr. die Roccella di Squillace ist m. E. nicht zwingend (Kleinasien S. 220), aber historisch durchaus möglich.

biegend, um den Altarraum.[1]) Die Stützen des Langhauses, Säulen, zeigen das Wiederanknüpfen an antike Traditionen. Ebenso interessant ist die Einrichtung. Der Sängerchor, von Schranken umschlossen, nimmt die Vierung ein; westlich schließt sich schon im Schiff ein zweiter schrankenumgebener Raum an, der in der Mitte einen runden Ambo und zwei Lesepulte enthält. Außerdem befinden sich der Erlöseraltar und ein runder Taufbrunnen im Mittelschiff. Auch in den Seitenschiffen sind viele mit Schranken verbundene Altäre: man sieht, die Gemeinde ist hier nur geduldet. Bemerkenswert sind die außen halbkreisförmig um die Apsiden sich ziehenden Atrien, ein Motiv, das meines Wissens in unserer Epoche ohne Analogie dasteht.[2]) Typisch für die vorromanische Zeit dagegen sind die zwei freistehenden westlichen Rundtürme.

Südlich von der Kirche war das eigentliche Kloster, die Klausur; in der Mitte der in Rundbogen gegen den mittleren Hof sich öffnende Kreuzgang,[3]) an den östlich die Wohnräume, südlich das Refektorium mit Küche und westlich der Keller anstießen. Eigentümlich sind die besonders an der Nordseite der Kirche angebauten Räume (Wohnraum für Pförtner, fremde Mönche und Schulvorsteher; an den Querschiffflügeln: Schreibzimmer, Bibliothek, Sakristei). Sonst sollte die Nordseite mehr der Repräsentation dienen. Hier befanden sich die Abtswohnung, die äußere Schule und das Haus für vornehme Gäste. An der Nordostseite sollten sich die der Krankeppflege dienenden Räumlichkeiten erheben (Arztwohnung, Krankenhaus); dann sollten eine kleinere, ebenfalls doppelchörige kirchliche Anlage, sowie die innere Schule und der Friedhof kommen; die ganze Süd- und Westseite war aber hauptsächlich für wirtschaftliche Annexen (Ställe etc.) bestimmt, wobei jedoch für den mittleren Teil der Südseite vorwiegend Werkstätten (für Handwerker) projektiert waren, die ihrerseits wieder zum Teil mit der nördlich anstoßenden Küche in Verbindung standen.

Im Jahre 830 wurde der Bau der **neuen Kirche** von Abt Gozbert begonnen.[4]) Einige Namen von Bauleitern sind uns sogar

---

[1]) Ich vermute, es liegt hier eine Kreuzung des Ring- und des Schachttypus vor.

[2]) Erst in romanischer Zeit: St. Michael in Hildesheim.

[3]) Diese Stelle scheint d. Atrium schon früher in Montecassino gehabt zu haben (Schlosser o. c. Fig. 3). — Der an die Kirche anstoßende Teil des Kreuzgangs diente auch als Kapitelsaal (Keller o. c. S. 21), wie später bei den Cisterciensern (gütige Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Rahn).

[4]) Lit.: Rahn, Statistik im Anzeiger 1886, S. 360 ff. Ebendaselbst vollständige Literaturangaben. — Außerdem noch: A. H. Hardegger, Die West-

überliefert worden: Winihart,[1]) Isenrich und Ratger.[2]) Man begnügte sich jedoch nicht mit einer Kirche, wie sie auf dem Bauriß vorgesehen war, sondern es wurden dreie hintereinander in der Richtung von Ost nach West erbaut. 835 wurde die östlichste derselben, die Galluskirche, geweiht.[3]) Ob es ein großer Monumentalbau in Form des lateinischen Kreuzes war, wie er damals an den großen Klosterbauten angewandt wurde, wissen wir nicht; hingegen können wir vermuten, daß auch hier der Apsis ein besonderer Altarraum vorgelegt war.[4]) Der sich hier erhebende, dem heiligen Gallus geweihte Hauptaltar, soll von einem Ciborium überdacht gewesen sein, dessen Säulen mit Silberstreifen bekleidet waren.[5]) Ob die darunter befindliche Krypta wohl schon eine eigentliche Hallenkrypta war? Die Loslösung des Zusammenhangs zwischen Krypta und Altar scheint dafür zu sprechen.[6]) Der Sarg des Titelheiligen war sicherlich oben.[7]) Die Einrichtung der cancelli befand sich auch hier; doch bestanden sie nur aus Holz.[8]) Mit ihnen waren jedenfalls der Ambon,[9]) sowie das Analogium

krypta des Klosters zu St. Gallen im Anzeiger 1886, No. 4, S. 334. — August Hardegger, Aus der Baugeschichte des Klosters St. Gallen in Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft XVII, Lindau 1888.

[1]) Vgl. Vadian I, 117 und die Verse Notkers bei Pertz, Mon. Germ. Scr. I, 76 not. d.

[2]) E. Dümmler, S. Gall. Denkmale aus der Karolingischen Zeit, in Mitteil. der antiquar. Ges. in Zürich, Bd XII, Heft 6, S. 209.

[3]) Vgl. Ratpertus casus S. Galli in den St. Galler Mitt., Heft XIII, cap. 16 p. 29 (besond. die Untersuchung Meyer von Knonau's Anm. 72) und An. Alemann. Pertz I. p. 49 in den Mitt., Heft XIX, p. 247.

[4]) Darauf weist neben der allg. Sitte die Bemerkung Vadian I, 243: „Heinr. v. Sax. ließ das Gwelb vor dem Altar bessern“; dieses „Gwelb“ war aber gewiß nicht in der Vierung.

[5]) Praeter laminas argento solidas (Contin. cas. in St. Galler Mitteilungen, Heft XVII, cap. 24 S. 57).

[6]) Der Hauptaltar war Gallus geweiht (Ekkehard cap. 10 p. 36); die Krypta dem hl. Columban und den 12 Aposteln (o. c. cap. 41 p. 147, cap. 47 p. 173). — Bestätigt wird diese Nachricht bei Vadian I, 243: von Heinr. v. Sax (Anfang XIII. Jahrh.) heißt es: „er ließ auch das gwelb under der erd vor dem altar bessern und untersatzt dasselb mit 4 sülen, wie man es noch sieht“. Dies läßt eher an eine Hallenkrypta denken, doch wäre auch eine Schachtkrypta nicht ausgeschlossen (Michelstadt, Fraumünster).

[7]) Hätte Gallus in der Krypta gelegen, so wäre sie wohl ihm geweiht gewesen.

[8]) Vgl. Ekkehard cap. 67 p. 243, wo berichtet wird, daß sie beim Brande von 937 zerstört wurden.

[9]) Vgl. Vita S. Otmari cap. 22 p. 120. Ratperti casus cap. 26 p. 46; auf d. *ambo* bezieht sich wohl auch contin. cas. cap. 24 p. 57 Anm. 146.

nocturnale[1]) verbunden. Die mit Kasseten geschmückte Decke[2]) wurde von mächtigen steinernen Säulen getragen; die Fenster waren vielleicht schon aus Glas.[3]) Auch sonst noch gab es Arbeiten aus Glas, z. B. Glaslampen.[4]) Der auf dem Bauriß vorgeschlagene Westchor scheint weggefallen zu sein.

Der westliche Teil der ganzen Kirchenanlage war die Otmarskirche, sicherlich eine kleinere Anlage.[5]) Sie wurde erst zuletzt erbaut und im Jahre 864 geweiht.[6]) Die Apsis, in der sich der (die Gebeine des heiligen Otmar umschließende) Ciboriumaltar befand,[7]) war nach übereinstimmenden Aussagen der Quellen[8]) und der Prospekte gegen Westen gerichtet.

Zu dieser Otmarskirche hat jedenfalls die heute noch erhaltene, allen Heiligen geweihte[9]) Westkrypta (Fig. 14) gehört. Sie hat Hallenform; neun Gewölbejoche werden von vier Säulen getragen. (Die zwei südlich und nördlich angefügten, tonnengewölbten Anbauten sind spätern Datums, ebenso die massiven Substruktionen, die die Empore der dreißiger Jahre des XIX. Jahrhunderts stützen müssen.) Die jonischen Kapitelle stimmen zum akademisch-klassizistischen Geist der karolingisch-ottonischen Epoche; es sind ganz ähnliche Kapitelle in mehreren Bauten jener Zeit nachweisbar.[10]) — Zum Gründungsbau gehört diese Krypta allerdings noch nicht; Ratpert[11]) kennt sie noch nicht und von Abt Jmmo haben wir eine unzweideutige Nachricht, daß er die Kirche mit einer Krypta versehen habe (976—84).[12])

---

[1]) Vgl. Ekkehard cas. cap. 6 p. 26, Anm. 97.

[2]) Tabula laquearii. (Ekkehard cap. 2 p. 151.)

[3]) Ekkehard cap. 36 p. 34 gedenkt der Glasbefensterung in der Schreibstube. Einen vitrearius Stracholfus erwähnen die Raperti casus, p. 257.

[4]) Lucerna vitrea (vita S. Otmaris p. 126 Anm. 71).

[5]) Vgl. die Prospekte.

[6]) Vgl. Vita S. Otmari cap. 33 p. 133, Anm. 80, sowie Meyer von Knonau, im Anzeiger 1868—71, S. 158.

[7]) Ratperti cas. cap. 27 p. 49: „*Tumba videlicet et altari*". — Ekkehard cap. 52 p. 199.

[8]) Z. B. Kessler, Sabbata II, 203: hinden am monster gegen Abend.

[9]) Vadian I, 185.

[10]) Z. B. in Lorsch, Essen, Quedlinburg, Osnabrück, Gandersheim (Dehio Taf. 303 u. 348). Herr Prof. Rahn macht mich auch auf S. Michael in Fulda (Schnaase, Bild. Künste III 541) aufmerksam.

[11]) Casus cap. 27 p. 49.

[12]) Contin. casuum S. Galli 3, p. 11: *cripta et fornicibus gipsi atque auri speciebus convenienter auctam, auro . . . ornaverat.* — Vgl. Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, in Mitteil. der Gesellschaft für Erhaltung

Am schwierigsten ist die Rekonstruktion des zwischen Otmars- und Galluskirche gelegenen Gebäudekomplexes.

Dazu gehörte der durch Hartmut[1]) wahrscheinlich noch vor seiner Abtswahl erbaute sogenannte Schulturm (872). Über seine Lage verschaffen uns die alten Prospekte ziemliche Klarheit: es scheint ein viereckiger Turm gewesen zu sein, der sich am Westabschluss der Galluskirche an die äußere Flucht des nördlichen Seitenschiffes anlehnte.[2])

Dasjenige Gebäude jedoch, das auf den Prospekten Gallus- und Otmarskirche verbindet, wird die 867 geweihte Michaelskirche[3]) gewesen sein; denn es wird uns ausdrücklich berichtet, sie sei zwischen zwei Kirchen gelegen gewesen.[4]) Da uns jedoch auch gesagt wird, man sei „ain staine Stegen“[5]) zu ihr hinaufgegangen, wird sie wohl nur das obere Stockwerk jenes Verbindungsbaues eingenommen haben; es war also eine Art Vorderkirche, wie wir sie in späterer Zeit an den Cluniacenserkirchen Burgunds antreffen;[6]) wahrscheinlich hat sich diese Bauform aus der Empore entwickelt und in der klösterlichen Baukunst weiter vererbt. Drinnen standen drei Altäre, von denen einer den heiligen Jungfrauen geweiht war.[7]) Die Nachrichten, die von einem Bauwerk mittlerer Größe sprechen,[8]) bestätigen das eben Gesagte.

Unter der Michaelskirche war wohl der Durchgang ins Kloster; eine Anlage, wohl ähnlich derjenigen des Klosters Lorsch; darin mag sich vielleicht später das „Helmhaus“ befunden haben.[9]) Wahrscheinlich wurden auch hier die Äbte begraben.[10])

Die verschiedenen Annexe mögen wohl eher dem Klosterplan gefolgt haben. Am Eingang, wohl zwischen dem sogenannten Atrium und dem Kreuzgang, lag — übereinstimmend mit dem Bau-

---

histor. Kunstdenkmäler, Neue Folge V u. VI, S. 22, Anm. 7 (bes. aber Schluß dieser Anm. auf S. 23).

[1]) Vgl. Ekkehard, casus cap. 67 p. 241, und No. 340 p. 242.

[2]) Ekkehardi casus cap. 43 p. 154: „*ad campanarium ascendens Wolo*“ stürzt „*super Altare virginum*“, also in die Michaelskirche vgl. unten.

[3]) Meyer von Knonau, im Anzeiger 1868—71, S. 158.

[4]) Vadian I, 245.

[5]) Vadian I, 245.

[6]) Auf schweizerischem Boden z. B. in Romainmotier.

[7]) Ekkehard cap. 43 p. 155, cap. 67 p. 242 und 241 No. 839.

[8]) Nicht sehr klein, weil Vita S. Otmari cap. 33 p. 137 *ecclesia* genannt. Aber auch nicht sehr groß, weil Vadian I, 245 sie eine *capel* nennt.

[9]) Vgl. für die betr. Quellen Rahn, Statistik, im Anzeiger 1886, S. 365.

[10]) Vadian I, 253. 263.

riß — das Sprechzimmer.[1]) Einen eigentlichen Kapitelsaal, der auch auf dem Bauriß nicht vorgesehen war, gab es vorläufig nicht; statt dessen diente das Pyrale, das heizbare Wohnzimmer, das vielleicht wie auf dem Plan im Ostflügel lag. Gerade daneben befand sich das Lavatorium,[2]) das Wasch- und Badehaus, darüber das Dormitorium,[3]) das mit dem Necessarium[4]) (Abort) in Verbindung stand. Ebenfalls in nächster Nähe von Pyrale und Kirche, d. h. auch im Ostflügel des Klostervierecks, war das Scriptorium,[5]) das Schreibzimmer. Wo die Bibliothek gelegen hatte, läßt sich nicht mehr sicher feststellen; das Gleiche gilt vom Refektorium und der inneren Schule. Außerhalb der eigentlichen Clarstralanlage lag nordöstlich[6]) die durch die höfischen (?)[7]) palatini magistri mit prächtigen Säulen ausgestattete und durch Reichenauer Künstler mit Malereien geschmückte Abtswohnung,[8]) nordwestlich vor dem Schulturm die äussere Schule.[9]) Auch die Friedhofsanlage lag außerhalb des Klosters im Osten.

In **Zürich** beginnen erst in karolingischer Zeit greifbare historische Nachrichten über christliches Leben aufzutauchen. Möglich ist ja, daß schon durch die irischen Wanderprediger Kunde vom Christentum hingelangte. Sicher wird erst 820 eine Turricina ecclesia erwähnt.[10]) Ob diese Gründung irgendwie mit Karl dem Großen zusammenhängt, ist nicht mehr festzustellen; nur bis ins Mittelalter läßt sich eine diesbezügliche Tradition zurückverfolgen. Wohl aber steht ziemlich fest, daß dieser Bau sich an Stelle der sogenannten Zwölfbotenkapelle im südlichen Seitenschiff des Großmünsters erhob.[11]) Die im Vergleich zum nördlichen Seitenschiff merkwürdige Lage gibt uns zu denken und läßt sich wohl am

---

[1]) Ekkehard cap. 91 p. 336.

[2]) Ekkehard 379 Anm. 1319.

[3]) Ekkehard cap. 91 p. 335 Anm. 1120 u. f.

[4]) Wohl übereinstimmend mit dem Klosterplan als detachiertes Gebäude.

[5]) Ekkehard cap. 36 p. 135: *caede in ecclesia*; cap. 112 p. 379: *proximum pirali scriptorium*.

[6]) Weil vom Brand von 937 verschont (Ekkehard cap. 67 p. 243.)

[7]) Vgl. Kr. von Hochfelden, Geschichte d. Militärarchitektur, Stuttgart 1859, p. 203.

[8]) Vgl. Dümmler o. c. 213, 253.

[9]) Weil der Nordwind die Flammen von ihr auf den Turm trieb (Ekkehard cap. 67 p. 241 Anm. 839).

[10]) Urkundenbuch der Stadt Zürich, 1888, Bd. II, No. 37, S. 8.

[11]) Nach Mitteilung von Herrn Prof. Rahn ursprünglich S. Felix und Regulakapelle.

ehesten dadurch erklären, daß der seit Alters heilige Ort der Märtyrergräber nicht gerne umgestaltet wurde und markiert bleiben sollte.

Etwas später wurde die **Fraumünsterabtei in Zürich**[1]) (Fig. 15) durch Ludwig den Deutschen vergrößert.[2]) Die erste kleinere Anlage[3]) mußte, nachdem Ludwigs eigene Tochter Hildegard Äbtissin geworden war, einem großen Neubau weichen, der aber erst nach Hildegards 859 erfolgtem Tod im Jahre 874 durch Bischof Gebhard von Konstanz geweiht wurde.[4]) Ratpert von St. Gallen, ein geborener Zürcher, hat die Kirche wohl auf Grund eigener Anschauung beschrieben.[5]) Die Chorteile mit der Krypta sind im Jahre 1900 wieder ausgegraben worden.

Die Krypta zeigt gegenüber den Ringkrypten (inkl. St. Gallener Bauriß) einen großen Fortschritt: sie begnügt sich nicht mehr damit, nur den Mauern des Chorrunds entlang zu gehen, sondern nimmt die ganze Breite des Langhauses in Anspruch. Daher ist sie auch nicht mehr halbrund gebogen, sondern rechtwinklig gebrochen. Haben wir uns nun diese neue, monumentalere Disposition als eine Fortbildung der italienischen Ringkrypten, bedingt durch Rücksichtnahme auf erhöhte liturgische Desiderata vorzustellen? Ich glaube hier nein sagen zu können und glaube, wir werden auch beim Kryptenproblem nicht von Rom und Ravenna, sondern von denjenigen Ländern ausgehen müssen, die die größte architektonische Schöpferkraft verraten, d. h. von Gallien, in letzter Linie wohl vom Orient. Denn eines ist sicher: die beiden großen Errungenschaften, die die romanische Krypta von den italienisch-altchristlichen unterscheiden — ich denke erstens an die Loslösung der Verbindung zwischen Altar und Märtyrergrab, und zweitens an die damit zusammenhängende Gestaltung der Krypta zu einer eigentlichen Unter-

---

[1]) Lit.: J. R. Rahn, unter Mitwirkung von H. Zeller-Werdmüller, Das Fraumünster in Zürich I. Aus der Geschichte des Stiftes in Mitteil. der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXV, Heft 1. Zürich 1900. II. Die Baubeschreibung des Fraumünsters, Heft 2, 1901.

[2]) Ludwig verbrieft am 21. Juli 853 Schenkungen an das Fraumünster und gibt dasselbe seiner Tochter zum Eigentum. (Vgl. Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich, Bd. I, No. 68, S. 23.)

[3]) In einer Urkunde Ludwigs des Deutschen von 857 wird es *monasteriolum* genannt (Rahn o. c. I, S. 6).

[4]) Allerdings nur nach Quellen des XVI. Jahrh.; vgl Rahn o. c. I, S. 6; vgl. auch Egli, Inschriften S. 58.

[5]) Vgl. Rahn o. c. S. 5.

kirche — diese großen Errungenschaften finden sich schon vor Karl dem Großen an orientalischen[1]) und gallischen[2]) Krypten, zu einer Zeit, da Italien noch im Ringtypus befangen blieb. — Die näheren Phasen dieser Entwicklung zu beschreiben, mag späteren Forschungen vorbehalten bleiben. Vor allem sollten die merowingischen Krypten Galliens Gegenstand erneuter Untersuchungen werden.[3])

Die Fraumünsterkrypta (die der nahen Limmat wegen nicht eigentlich unterirdisch angelegt war), ist zwar noch kein Vertreter des Hallentypus; statt dessen aber erstrecken sich von der Mitte des Ringgangs aus östlich[4]) (unter der Apsis) und westlich zwei Gelasse oder eher Gänge von länglichem Grundriß.[5]) Sie haben möglicherweise beide zur Aufbahrung der Reliquien von Felix und Regula, die aus dem Großmünster gebracht worden waren,[6]) gedient. Vielleicht war auch das eine (ähnlich wie bei der Luciuskrypta in Chur) ein Oratorium.

Wie schon auf dem Plan ersichtlich, haben wir zwei Bauperioden zu unterscheiden: zur älteren gehört der ganze innere Mauerkomplex, sowie der äußere Teil der Außenmauer, die etwas dünner gewesen zu sein scheint; dafür ist der Gang etwas breiter und war wohl daher flach gedeckt. Die Beschaffenheit der östlichen Teile läßt sich nicht mehr sicher feststellen.[7]) Später wurde der Hauptgang durch innere Fütterung verengert, wahrscheinlich um gleich den Schenkelgängen mit einem Tonnengewölbe versehen werden zu können und im Zusammenhang damit mit einem neuen

---

[1]) Ich erwähne nur die von Granddidier 1893 ausgegrabene Krypta von Castiglione in Afrika (Gsell p. 187 ff.), weil sie deutlich zeigt, daß beide in Frage stehenden Errungenschaften hier vorkommen, indem die betr. Krypta als Baptisterium diente (!). Vgl. noch Strzygowski, Kleinasien S. 228 über die Krypta der Roccella di Squillace. Auch ich entdeckte in Kilikien mehrere, eine besonders monumentale, noch mit hellenistischen Details in Meriamlik.

[2]) Ich denke z. B. an Soissons, Krypta von S. Médard (Dehio u. von Bezold Taf. 42).

[3]) Die Literatur, die ich konsultierte, geht speziell dem entwicklungsgeschichtlichen Problem nicht auf den Grund.

[4]) Der östliche Teil ist zwar in seiner gegenwärtigen Beschaffenheit in unbekannter Zeit (X. oder XI. Jahrh.) umgebaut worden. Wie er ursprünglich abschloß ist unbekannt. (Vgl. den Plan, sowie das später Gesagte.)

[5]) Weshalb ich diese Krypta lieber entwicklungsgeschichtlich mit den merowingischen sog. Schachtkrypten und deren Nachfolgern in karolingischer Zeit (z. B. Michelstadt) in Zusammenhang bringen möchte.

[6]) Vgl. Rahn o. c. II, S. 43 (7).

[7]) Vgl. den Plan und das später Gesagte.

Putz bestrichen.[1]) Die Ostteile scheinen ebenfalls erneuert worden zu sein; die etwas überhalbrunde Apsis mit ihrer sorgfältigen äußeren Lesenengliederung in Quadertechnik stammt nach Rahn[2]) aus dem X. oder XI. Jahrh. Der östliche Kryptenstollen, der östlich an die Rundung der Apsis stößt, stammt wohl ebenfalls aus dieser Periode.

Von dieser Kirche des IX. Jahrh. ist sonst nichts mehr erhalten. Doch wird man wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen können, daß schon damals die Apsis mehr als halbrund, d. h. hufeisenförmig war; denn wie ließe sich sonst ein solcher Grundriß im X. oder XI. Jahrh. erklären, wenn nicht durch Benützung der Fundamente der ersten Kirche.[3]) Das Langhaus ist wohl dreischiffig, hingegen ohne Querschiff gewesen; die Breite der Apsis, die sicherlich der Breite des Mittelschiffes identisch war, gibt uns die Gewähr für die Richtigkeit dieser Ausführungen.[4])

Einige Fragmente von diesen Bauten sind bei Anlaß der Ausgrabung der Krypta auch gefunden worden, so Bruchstücke von Kapitellen[5]) mit korinthisierenden Formen, die den monumentalen Beleg zu den begeisterten Versen Ratperts bilden, der die Doppelreihe hoher geschliffener Säulen mit ihren Skulpturen rühmt. Zwei Bruchstücke eines Kranzgesimses[6]) hingegen mögen schon dem späteren Umbau angehören, da sie aus dem gleichen Material bestehen und, wie Rahn bemerkt, zwischen dem karolingischen Klassizismus und dem romanischen Stil mitten inne stehen.[7])

---

[1]) Rahn o. c. II, S. 44 (8).

[2]) Rahn o. c. II, S. 43 (7).

[3]) Hufeisenförmige Apsiden scheinen nach neueren Forschungen in karolingischer Zeit oft vorzukommen. Beispiele: St. Germigny des Prés (Dehio u. von Bezold Taf. 13, Fig. 12); Reichenau-Oberzell Seitenschiffapsiden (S. 87 ff.); Fulda hl. Grab (Dehio u. von Bezold Taf. 41). Klosterkirchen in Graubünden (S. 71 ff.) Die ähnlichen Bildungen an einer Anzahl Zentralbauten erklären sich dadurch, daß die Apsisschenkel eben senkrecht an die Umfassungsmauern herangeführt wurden. Außerdem an einer Anzahl Klosterkirchen im Kanton Graubünden.

[4]) Herr Prof. Rahn, der schon in der Monographie über das Fraumünster, wegen der dünnen Westmauer des Nordturms, angenommen hatte, daß dieselbe zum Querschiff der alten Basilika gehört habe, ist, gütiger Äußerung zufolge, geneigt, auch noch jetzt an dieser Hypothese festzuhalten. Er erklärt sich die schmale Bildung der Apsis dadurch, daß diese vielleicht den Fundamenten derjenigen des ältesten Baues des „*monasteriolum*“ folgte.

[5]) Vgl. Abb. bei Rahn o. c. I, Fig. 2, II, Fig. 23.

[6]) Vgl. Abb. bei Rahn o. c. II, Fig. 22.

[7]) Vgl. Rahn o. c. II, S. 45 (9).

Seltsam sind auch einige bei den Ausgrabungen gefundene Skulpturfragmente, die Kreissegmente und Weinranken darzustellen scheinen. Besonders die Technik ist merkwürdig. Statt eines wirklichen Reliefs sieht man nur eingeritzte Linien; es ist das eine Technik, die in der Kunst des ersten Jahrtausends höchst selten vorkommt; ich wüßte nur eine Reihe gallischer Sarkophage als Parallelen anzuführen.[1]) Auch scheinen mir einige Formen — ich spreche das nur unter aller Reserve aus — einen leisen Anklang an gewisse gallische Motive zu verraten.[2]) Ob diese Skulpturfragmente — die möglicherweise zu Chorschranken gehört haben — wohl mit dem Gründungsbau in Zusammenhang zu bringen sind? Ich glaube wohl kaum, denn in karolingischer Zeit bemüht man sich sichtlich mehr um wirklich plastische Motive. Ich möchte, da mir das romanische Zeitalter auch ausgeschlossen scheint, und man aus historischen Gründen nicht an vorkarolingischen Ursprung denken darf, am ehesten annehmen, daß wir ein Werk des X. Jahrh. vor uns haben.

Die umfassendsten Reste vorromanischer Architektur sind auf der **Reichenau**[3]) zu suchen. Dort erhob sich der reinste Klosterstaat, ähnlich den orientalischen. Zwar ist, wie Beyerle gezeigt hat, die Kirche von **Niederzell** erst um die Mitte des XI. Jahrh., unter dem Einfluß der Hirsauischen Baubewegung entstanden, weshalb ich auf diese nun definitiv entschiedene Streitfrage nicht mehr einzutreten brauche.[4])

---

[1]) Vgl. Le Blant, Les sarcophages de la Gaule Taf. I, VI, XV, LVII, LVIII.

[2]) Z. B. auf den kleinen Stücken die elegant geschwungenen Rankenenden.

[3]) Lit.: (nur die allerwichtigste; vollständiges Literaturverzeichnis bei Kraus S. 326). — F. Adler, Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen, 1869, S. 527, 1870 sep. in Berlin. — Rahn, Geschichte, S. 100 u. f. — Jos. Neuwirth, Die Bautätigkeit der alemannischen Klöster in St. Gallen, Reichenau, Petershausen, Wien 1884. In Sitzungsberichte der phil.-histor. Klasse der K. Akademie der Wissenschaften CVI. I, S. 5 f. — F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I; Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freiburg i. B. 1887, S. 325 ff. — Karl Künstle u. Konr. Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg i. B. 1901. — Dehio u. von Bezold S. 176.

[4]) Nach den Untersuchungen Künstle's und Beyerle's stellt nämlich (gegen die Hypothese Adler) der ganze Komplex einen einheitlichen Kirchenbau ohne Atrium dar (S. 22—23), dessen frühromanische Chorgemälde, zusammengenommen mit der in der Mitte des XI. Jahrh. beliebten organischen Verbindung der Türme, mit dem Kirchenkörper (Dehio u. von Bezold Bd. I, S. 567) und den am Bau nachweisbaren Hirsauer Einflüssen — langer Chor, drei Apsiden in einer Flucht.

Wohl aber enthält die **Kirche St. Maria zu Mittelzell Bauteile,** die bis in das X. Jahrh., ja sogar zum Teil wohl bis in die karolingische Zeit zurückgehen. Sie ist eine flachgedeckte Pfeilerbasilika mit Doppelchor und Doppelquerschiff. An das Ostquerschiff ist in spätgotischer Zeit ein neuer Chorbau angefügt worden. Hingegen vermute ich, daß das Ostquerschiff noch zu der 813 begonnenen, 816 geweihten Kirche[1]) gehört; die Anlage des Plans, der gerade um diese Zeit in den großen Klosterkirchen beliebt war,[2]) spricht unbedingt dafür und warum sollten nicht auch die Hochmauern mit diesem Bau in Verbindung gebracht werden? Die Angaben, die Kraus über das Mauerwerk macht,[3]) lassen ihre Datierung aus dieser Epoche durchaus zu und von Witigowo wird uns mit keinem Wort berichtet, daß er bei seinen Neubauten das östliche Querschiff angetastet hätte. Mehr Umgestaltungen muß das Schiff durchgemacht haben. Höchstens die Pfeiler, wenigstens deren Kern, können noch aus der Gründungszeit stammen; vielleicht waren sie damals, wie dies in karolingischen Bauten mehrfach der Fall ist,[4]) mit einfach profilierten Kämpfern versehen, die nur unter den Archivolten vorragen. Ein Pfeiler deutet darauf, der gegen das Mittelschiff eine glatte Wange hat. Die Seitenschiffmauern dagegen stammen wohl aus dem X. Jahrh. Deutliche Nachrichten bezeugen nämlich, daß Abt Witigowo in der zweiten Hälfte des X. Jahrh. die Seitenschiffmauern hinausgerückt hat[5]) — vielleicht beeinflußt durch rheinisch-sächsische Vorbilder.[6]) Der altertümliche Charakter, den sowohl die Technik[7]) als besonders die Kapitelle der

---

keine Krypta, Säulen — die Annahme der Entstehungszeit im XI. Jahrh. nahelegen. — Unterstützt wird diese Annahme durch die glücklichen Verhältnisse, in denen sich das Kloster bis zur Mitte des XI. Jahrh. befand (Künstle u. Beyerle o. c. S. 24).

[1]) Vgl. die Urkunde Ludwigs des Frommen vom 14. Dez. 816 bei Neugart, Cod. dipl. I, 159, sowie Hermanus Contractus z. J. 816, SS. V, 102.

[2]) Gerade in St. Gallen, in Werden a. d. Ruhr (Dehio u. von Bezold Taf. 42 Fig. 4) etc.

[3]) S. 336: Bruchstein mit Ziegel gemischt.

[4]) Z. B. Michelstadt, vgl. S. 96, Anm. 5.

[5]) Über die Bauten Witigowos vgl. Purchardi Carmen de Gestis Witigowonis Abbatis ed. Ertz M. G. SS. IV, 625. Vielleicht gibt der Bogen am Ende des südlichen Seitenschiffs die ursprüngliche Breite an. — Vgl. für hier 385—393.

[6]) Damals scheinen weite Seitenschiffe in jenen Gegenden beliebt gewesen zu sein (z. B. Gernerode, Dehio u. von Bezold Taf. 47 Fig. 1).

[7]) Kraus S. 336: Durchaus altertümlich . . . zeigt kleine Geschiebestücke mit vielem Mörtel.

die Seitenschiffe gegen das Westquerschiff trennenden Säulen[1]) zur Schau tragen,[2]) legt uns nahe, daß die Umfassungsmauern Witigowos noch vorhanden sind. Auch die im XVIII. Jahrh. zugemauerten Rundbogenfensterchen stammen wohl noch aus dieser Zeit. Wohl das schwierigste auf der Reichenau zu lösende baugeschichtliche Rätsel, bietet uns das westliche Querschiff und der Westchor. Dieser letztere wurde im hohen Mittelalter der Markuschor genannt,[3]) weil dort die Reliquien des hl. Markus aufgebahrt lagen. Leider sind die historischen Nachrichten über die Baugeschichte dieses Westchors zum Teil etwas unklar, zum Teil sogar widersprechend. Ca. 930 sind zum ersten Mal die Markusreliquien sicher bezeugt,[4]) ohne daß aber von einer besonderen Bauanlage die Rede wäre. Dann soll Witigowo einen Markusaltar erneuert oder gebaut haben;[5]) und gleichzeitig wird berichtet, daß er noch 991 vor dem Westtor einen Turm über einer Vorhalle errichtet habe, in dem die Kapelle des hl. Michael und Otmar lagen[6]) und der durch zwei ihn flankierende Wendeltreppentürmchen zugänglich gemacht wurde. Dann wird uns aber wieder von einem Neubau des Markuschores unter Abt Berno berichtet.[7]) Es sind also innerhalb etwas mehr als 50 Jahren Berichte über zwei verschiedene Neubauten vorhanden. Ist nun der jetzige Westteil der Ende des X. oder Mitte des XI. Jahrh. erwähnte Bau? oder haben wir an ihm Bestandteile aus verschiedenen Epochen? oder sollen wir an eine längere Bauzeit denken, die unter Witigowo begann und unter Berno ihren Abschluß fand? Dies ist schwer zu sagen, da noch nie eine eingehende archäologische Untersuchung des Turmes stattgefunden hat. Immerhin lassen die einzelnen Details am Äußeren (Schichtenwechsel,[8]) Bogenfries- und Lesenenverzie-

---

[1]) Die nördliche ist später durch einen Pfeiler ersetzt worden.

[2]) Diese Kapitelle zeigen, was die Gesamthaltung (Anklingen der Kelchform), den schwachen Reliefstil und die plastische Durchbildung der antikisierenden Akanthusblätter betrifft, die größte Ähnlichkeit mit denen in der Konstanzer Krypta. Auch ist hier wie dort der Schaft mäßig geschwellt. — Im Purchardi carmen sind übrigens aufpolierte Monolithsäulen erwähnt.

[3]) Adler o. c. S. 540 zählt mehrere Beispiele auf.

[4]) Bischof Noting bestätigt, daß sie in Reichenau aufbewahrt seien, vgl. Ladewig, Regg. No. 348 (Kraus S. 328).

[5]) Vgl. Purchardi carmen o. c. v. 455—458.

[6]) o. c. (vgl. Kraus S. 330—331).

[7]) Herm. Contract., Chron. z. J. 1048 SS. V, 128; *novam S. Marci evangelistae patroni basilicam a Domino Bern abbate constructam.*

[8]) Vgl. Dehio u. von Bezold S. 602.

rungen,[1]) paarweise gekuppelte Schallarkaden,[2]) ja sogar die zwei Oculi in der Westwand des Querhauses) eine Datierung ins X. Jahrh. noch durchaus zu. Auch die ganze architektonische Anlage (rechtwinklig hintermauerter Chor zwischen zwei Eingangshallen; über den letzteren wahrscheinlich die Michaels- und Otmarskapelle;[3]) über dem Chor ein durch zwei in der Mauerdicke ausgespaarte Wendeltreppen zugänglicher Turm, der von einer 1437 mit älterem Material erneuerten Glockenstube bekrönt wird) sucht ein Problem zu lösen, mit dem man sich auch anderwärts im X. Jahrh. beschäftigt hat, das Problem, aus dem Westchor die Fassade zu gestalten. Man wird also entweder eine längere Bauzeit oder eben Unterbrechungen derselben durch Brand annehmen können. Letztere Hypothese gewinnt noch an Glaubwürdigkeit, wenn wir an jenen Brand des XI. Jahrh. denken,[4]) der möglicherweise mehr Tragweite hatte als Neuwirth[5]) und Kraus[6]) anzunehmen scheinen. Ob und was vom Bau Witigowos noch in diesem Komplex steckt, läßt sich heute also noch nicht sagen.[7])

Auch die **St. Georgskirche von Oberzell,** die Abt Hatto III. gegründet haben soll,[8]) enthält sehr wahrscheinlich noch Bauteile aus dem IX. Jahrh. Ja es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß wir — im Einklang mit einigen historischen Nachrichten[9]) — für

---

[1]) Lesenen kommen schon früh vor. Vgl. pag. 43. Der Bogenfries dagegen ist im X. Jahrh. nicht ganz sicher bezeugt; vgl. Dehio u. von Bezold S. 618.

[2]) Vgl. Dehio u. von Bezold S. 696.

[3]) Daß jedenfalls zwei Räumlichkeiten über den heutigen Eingangshallen waren, legen uns die Abbruchspuren am Turm und die vier gegen das Westquerschiff sich öffnenden Arkaden nahe; bestätigt wird diese Annahme durch das in der Kirche befindliche Ölgemälde von 1738, das den früheren Zustand zeigt.

[4]) Klagegedicht des Mönchs Rudpert *„de ruina monasterii ex incendio"*. Handschrift verloren. Vgl. Adler S. 539; Kraus S. 331.

[5]) Neuwirth o. c. S. 330.

[6]) F. X. Kraus o. c. S. 69.

[7]) Witigowo könnte, da im Purchardi carmen zwei Wendeltreppentürmchen erwähnt sind, eine ähnliche Anlage wie die Kirche von Aachen und St. Gallen erbaut haben, die dann anfangs des XI. Jahrh. durch Brand zerstört worden wäre.

[8]) Herm. contr., z. J. 888: *Hatto . . . qui cellam et basilicam S. Georgii in insula construxit.* (Für die andern Quellen, die diese Nachricht bestätigen, vgl. Kraus o. c. S. 328 u. 366). Vgl. Anm. 10.

[9]) Nach Gallus Oheim p. 53 soll bereits unter Abt Ruodhelm (838—42) der Priester Buntwit in die „Zelg Hattonis, das gen Oberzelg" verordnet worden sein, um dort eine andere „hystorie", d. h. eine Bilderhandschrift zu fertigen. — Sollte am Ende Herm. Contr. Hatto I (gest. 836) mit Hatto III. verwechselt haben? Kraus S. 366, nennt ihn zwar einen „wohlunterrichteten Chronisten".

die ältesten Partien an den Anfang dieses Jahrhunderts denken können.

Die Chorpartie muß den in den heutigen Sakristeien noch bestehenden, runden Maueransätzen zufolge, ursprünglich eine Kreuzconchenanlage gewesen sein. Für die mittlere Apsis zwar (Ostapsis) hat man keine Anhaltspunkte, daß sie ursprünglich rund gewesen wäre; doch hat man ihr ihren quadratischen Plan wohl wegen der Krypta gegeben, deren hallenförmiger Anlage der Grundriß des Chors entsprechen sollte. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß die Krypta erst später gebaut wurde, und damals im Zusammenhang die früher runde Apsis durch einen platt abschliessenden Chor ersetzt wurde. — Das Langhaus der Kirche ist dreischiffig; die beiden Nebenschiffe endigen östlich mit hufeisenförmigen Apsiden. Die Stützen werden — entsprechend den antikisierenden Tendenzen jener Zeit — von Säulen gebildet und sind mit Kapitellen bekrönt, die eine ähnliche Bildung wie diejenigen der Konstanzer Krypta und des Witigowo'schen Umbaues von Mittelzell aufweisen und mit einem ebenfalls sehr ähnlichen, allerdings nur aufgemalten Blattwerk geschmückt sind.

Wann ist nun dieser Hauptkomplex (Trikonchos und Langhaus) entstanden? Da das Langhaus Formen zeigt, die erst bei den Umbauten Witigowos vorkommen, nahmen Adler, Neuwirth und Kraus[1]) an, daß die Ostpartie mit dem Gründungsbau (Ende des IX. Jahrh.), das Schiff dagegen mit einer späteren Renovation zur Zeit Witigowos in Zusammenhang zu bringen sei. Ich kann mich dieser Meinung nicht unbedingt anschliessen, da ich es für möglich halte, daß der Plan in einem Zug entstanden ist und daß das Schiff schon vor Witigowo erbaut wurde.

Da mir der Plan dieser Kirche für die Charakteristik der frühmittelalterlichen Kunst sehr bedeutungsvoll zu sein scheint, sei mir erlaubt, der wichtigen Frage nach dem Ursprung dieses Typus näher zu treten.

Im Altertum, bezw. der altchristlichen Zeit, scheint es mir zwei Entwicklungsreihen von Kreuzcouchenanlagen zu geben.[2]) Die eine zeigt uns den Trikonchos in monumentalster Gestalt im Palastbau

[1]) Vgl. S. 367.

[2]) Diese zwei großen Entwicklungsreihen sind m. E. auch von Strzygowski noch nicht gehörig auseinander gehalten worden. Trotzdem halte ich diese Unterscheidung für sehr wichtig, da beide Entwicklungsreihen nicht nur systematisch, sondern auch historisch voneinander zu trennen sind. (Die eine verbreitet sich mit dem Hellenismus, die andere mit dem Mönchtum.)

als Thronsaal; gewöhnlich zieht sich — wenigstens in späterer Zeit — sogar noch ein Umgang außen herum. Hauptbeispiele sind: (vielleicht schon die Halle im Palast des Salomo)[1]) — der Idealpalast in der Passio S. Thomae apostoli,[2]) S. Lorenzo in Mailand,[3]) der Kaiserpalast von Trier,[4]) S. Maria im Capitol zu Köln,[5]) vielleicht ein Saal am Kalifenhof zu Bagdad,[6]) der *Τρίκογχος* des Theophilus (829—42) am Kaiserhof zu Byzanz.[7]) Mögen spätere romanische Typen wie S. Fedele in Como, Groß S. Martin und die Apostelkirche in Köln, die Kathedrale von Tournay indirekt z. T. durch die Vermittelung von S. Maria im Kapitol von diesen Palastbauten abgeleitet sein, die Georgskirche hat mit dieser Reihe, die mehr zufällig im Kirchenbau Einfluß erlangt, kaum etwas zu tun. Ich glaube, daß ihr Stammbaum eher in die klösterliche Baukunst des Orients zurückweist. Dort war ganz der gleiche Plan (Trikonchos mit angefügtem Langhaus, dessen Hauptschiff der Vierungsbreite des Trikonchos entspricht),[8]) geradezu typisch für die Klosterbauten der frühchristlichen Zeit. Als Hauptbeispiele erwähne ich nur die beiden Monumentalbauten des roten und des weißen Klosters bei Sohag.[9]) Angesichts der sehr wahrscheinlichen Tatsache, daß die mittelalterliche Kunst des Abendlandes viele ihrer Baugedanken von der vorhergehenden (Mönchs-)Kunst des morgenländischen Hinterlandes empfängt,[10]) wäre es gut möglich, daß dieser Kirchenplan mit dem Mönchtum zu uns gekommen ist; es ist kein Zufall, daß er hier gerade an einer Klosterkirche vorkommt. Daß man hier auf der Reichenau „ganz zufällig“ auf diesen Grundriß gekommen wäre, halte ich doch für unwahrscheinlich.

Allerdings wäre es auch nicht ausgeschlossen, daß zuerst das Langhaus und dann erst — wohl auf Anregung einer nach dem Muster ägyptischer Klöster gebauten Kirche — der Trikonchos an-

---

[1]) Vgl. Strzygowski, Mschatte S. 231.

[2]) J. v. Schlosser, in Sitzungsberichte der phil.-histor. Klasse der K. Akad. der Wissenschaften in Wien, 1891, Bd. 123, S. 41.

[3]) Vgl. Dehio u. von Bezold S. 49 ff.

[4]) Vgl. Durm, Handbuch S. 519.

[5]) Dehio u. von Bezold Bd. I, S. 51.

[6]) Vgl. Strzygowski, Mschatta S. 248.

[7]) Unger-Richter, Quellen der byzant. Kunstgeschichte, Bd. II, S. 342 f.

[8]) Also nicht der Typus, der uns durch die justinianische (?) Geburtskirche in Betlehem bekannt ist.

[9]) Vgl. De Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne, p. 49 ff. u. 62 ff.

[10]) Vgl. Strzygowski, Kleinasien S. 206 ff.

gefügt wäre.[1]) Diese Hypothese gründet sich auf eine von Professor Zemp gemachte Beobachtung. Er glaubt auf Grund des etwas rund umgebogenen vorderen Kryptenstollens vermuten zu dürfen, daß das Langhaus ursprünglich — ähnlich wie einige karolingische Klosterkirchen Graubündens[2]) — mit drei hufeisenförmigen Apsiden geschlossen war.[3]) Dieser Annahme scheinen vielleicht die eben erwähnten Bedenken eines Kraus entgegenzustehen. Aber könnten denn nicht die Säulen mit ihrer leichten Schwellung und ihren zum Teil konvexen, zum Teil konkaven Trapezkapitellen ganz ebenso gut aus dem Anfang des IX. wie aus dem X. Jahrh. stammen? Ihr Vorkommen beim Bau Witigowos in Mittelzell und in der Konstanzer Münsterkrypta beweist noch lange nicht, daß solche Formen erst damals vorkommen können.[4])

Möglicherweise ist auch die Westapsis gleichzeitig entstanden, da sie nach Kraus[5]) mit den Schiffsmauern bündig ist und ihre von korinthisierenden Säulchen getragenen Zwillingsfenster die altertümliche, gerade Wandung aufweisen.

Wahrscheinlich sehr bald nachher wurde diese Apsis von einer Türe durchbrochen und eine längliche Vorhalle daran angebaut. Wahrscheinlich sehr bald nachher, sage ich, weil die geraden Laibungen ihrer Zwillingsfenster und das auf dem Türsturz ausgemeißelte Vortragekreuz eher auf die karolingische als die romanische Zeit deuten. Auch das Flechtmotiv der zwei Pilaster rechts und links der Türe[6]) hat mehr Ähnlichkeiten mit Ornamenten auf fränkischen Gurtschnallen als mit der Ornamentik des hohen Mittel-

---

[1]) Vielleicht nachdem Abt Hatto auf seinem Römerzug 896 von Papst Formosus das Haupt des hl. Georg erhalten hatte; vgl. Mantuani, Tuotilo, in Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 24, S. 26 u. Anm. 1.

[2]) Z. B. Münster (vgl. S. 71).

[3]) Nachträglich erhalten diese Ausführungen durch eine fernere Beobachtung von Prof. Zemp eine neue Bestätigung; der jetzige Lichtgaden der aus der Zeit Witigows stammt, paßt nicht zu den Archivolten; ergo sind die letzteren wohl älter. (Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, in Mitt. der Schweizer. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, Neue Folge V u. VI, Genf 1906, S. 22, Anm. 7.)

[4]) Übrigens ist der Akanthusschmuck dieser Kapitelle nur gemalt, während im X. Jahrh. die erwähnten Kapitelle plastisch gebildeten Akanthusschmuck besitzen. Vielleicht wurde auf den Oberzeller Kapitellen dieser Schmuck auf Anregung der Witigowoschen Umbauten in Mittelzell angemalt, jedenfalls kommt die Kelchform schon früher vor.

[5]) Kraus S. 366.

[6]) Das gleiche Ornament findet sich zwar auch an den zwei westlichen Eingangshallen der Kirche von Mittelzell.

alters.[1]) Sollte gar am Ende hier der untere Teil der Mauern wenigstens[2]) zum Rest einer ganz alten Anlage gehören? Allerdings wäre es dann merkwürdig, wie man später eine Apsis hat hineinbauen können.

Die Krypta (Fig. 16) zeigt eine Verbindung von Ring- und Hallentypus, in einer originellen, dem Kleeblattsystem entsprechenden, der Konstanzer Domkrypta durchaus nicht identischen Weise. Rechts und links von der Chortreppe sind die zwei Eingänge in den rechtwinklig gebogenen, tonnengewölbten Ringgang. Möglich, daß das einmal die ganze Anlage war,[3]) da Spuren an der Westwand darauf schliessen lassen, daß hier früher die Fenestella war. Östlich dieser Fenestella zweigt ein (wohl später durchbrochener?), der Kirchenachse paralleler Gang ab, der in die unter dem Altarhaus gelegene, von vier Säulen getragene Hallenkrypta führt. Der mit zwei Oculi versehene Altar ist jedenfalls noch der ursprüngliche. Über demselben befinden sich zwei Fenestellae. Die vier Säulen, die dreimal drei rohe, einander ohne eigentliche Grate durchschneidende Tonnengewölbe tragen, haben eine leichte Schwellung. Der Stil der Kapitelle (zum Teil konvex, zum Teil konkav) erinnert an diejenigen des Langhauses; nur sind sie noch etwas roher gearbeitet. So fehlt z. B. der kleine Wulst am oberen Ende des Schafts. Aus welcher Zeit diese zweite Anlage stammt, ist schwer zu sagen. Ich möchte wegen des entwickelten Typus, bei dem — wie in St. Gallen — die Halle die Hauptsache ist, an das Ende des X. Jahrh. denken.[4])

Man sieht, diese Georgskirche ist ein Konglomerat von mehreren Bauteilen, die alle wohl aus der Zeit vor dem Jahre 1000 stammen. Wie dieselben auf einander gefolgt sind, wird man wohl erst dann genau sagen können, wenn das Bauwerk auf den Verband seiner Mauern hin untersucht werden könnte.

Auch der Bischofssitz der alamannischen Gegenden, **Konstanz,**[5]) muß in jener Zeit künstlerisches Leben gesehen haben. Erhalten ist nur noch die Krypta (Fig. 17) der durch Bischof Lambert (996—1018)

---

[1]) Aus welcher Zeit jene erkerartig vorspringende Nische stammt, wage ich nicht zu sagen.

[2]) Der obere Teil der Mauern zeigt Fenster mit schrägen Laibungen.

[3]) Die vielleicht 890 bei König Arnulfs Anwesenheit geweiht wurde (Ann. fuld. ad a. 890 bei Pertz I, 407).

[4]) Vgl. die Konstanzer Krypta (S. 92) sowie die Westkrypta von St. Gallen (S. 78), die beide aus der gleichen Zeit stammen.

[5]) Lit.: Rahn, Geschichte 185 u. f. — F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I; Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freiburg i. Br. 1887, S. 104—06, mit vollständigem Literaturverzeichnis.

erbauten Bischofskirche.[1]) Sie stellt in ihrem Grundriß eine Fortbildung der Schachtkrypten dar.[2]) Wir haben einen rechtwinklig gebrochenen Gang vor uns, der den Umfassungsmauern des Schiffes folgt und an den Stellen, wo er umbiegt, durch ein tonnengewölbtes Oratorium erweitert ist. Neu ist die in der Mitte des Mittelganges befindliche Hallenkrypta, die von Tonnengewölben mit Stichkappen bedeckt ist, das von fünf schwach geschwellten Rundsäulen und einem Pfeiler getragen wird.

Die vier östlichen Säulen werden von Kapitellen bekrönt, deren konkave Profilierung und antikisierenden Akanthusblätter deutlich an die entsprechende Kapitellbildung der Witigowoschen Umbauten auf der Reichenau[3]) anklingen (keine Eckstengel). Merkwürdig ist, dass von den zwei westlichen Stützen die Säule mit einem an romanische Bildungen erinnernden Figurenkapitell versehen ist, während dasjenige des Pfeilers schmucklos erscheint. Sollte die Krypta am Ende später, also in romanischer Zeit, um diese drei Joche vergrössert worden sein? Dann hätten wir in der Zeit Lamperts einen quadratischen Kryptenraum, dessen Plankomposition mit den wahrscheinlich gleichzeitigen Hallenkrypten von Reichenau-Oberzell und St. Gallen beinahe identisch wäre. An der Westseite ist noch eine *fenestella confessionis* sichtbar; östlich gewähren drei kleine, rundbogig geschlossene Fensterchen Ausblick ins Freie.

Ein berühmter Wallfahrtsort muss in dieser Zeit auch **Zurzach** (Fig. 18—19) mit seinem heiligen Verenegrab[4]) gewesen sein, und möglicherweise befinden sich dort noch Reste aus frühmittelalterlicher Zeit. So sind die Mittel- und Seitenschiff trennenden Pfeiler nach den im Jahre 1900 gemachten Untersuchungen älter als das Barockzeitalter und waren ursprünglich ungegliedert.[5]) Da sie aber sowohl

[1]) Hermannus contractus Chronic. ed. Usserm. I, 194: *Lantpertus in episcopatu [gebehardi] succedens praefuit annis XXIIII qui templum S. Mariae ex parte diruens ampliavit.*

[2]) Vgl. das über die Fraumünster-Krypta Gesagte (S. 81 f.).

[3]) Ich denke an die am Eingang des Seitenschiffes des Mittelzeller Baues befindliche Säule.

[4]) Lit.: Kathol. Schweizerbl., Luzern 1865, No. 5, S. 69. — J. Huber, Geschichte des Stifts Zurzach, Klingnau 1869. — Rahn, Geschichte S. 505; Statistik im Anzeiger 1880—83, S. 62. — Besonders Rahn, Die Stiftskirche S. Verena in Zurzach, im Anzeiger 1900, S. 94.

[5]) Das ursprüngliche Niveau der Kirche war niedriger. 30 cm unter dem alten Boden trat ein älterer Fliesenbelag zutage (Rahn im Anzeiger S. 95, Anm. 1), 55 cm unter dem Boden, zwischen Mauer und Abstieg zur Krypta, ein harter Estrich-Belag von Mörtelguss (Rahn o. c. S. 100; vgl. auch den Plan S. 99 und den Schnitt S. 97).

aus stilkritischen als auch historischen[1]) Gründen nicht in gotischer Zeit entstanden sein können, werden wir zur Annahme gedrängt, hier Reste der möglicherweise 988 geweihten Kirche zu sehen.[2]) Wir können sogar, da sich die Pfeiler — wie sich 1900 gezeigt hat — längs des Sanctuariums fortsetzen und der alte Ostabschluß des nördlichen Seitenschiffs erhalten ist, genau die Stelle der früheren Apsis bestimmen, welche nun genau über das heutige Verenengrab zu liegen kommt. Und so kann man auch mit Bestimmtheit sagen, daß das Verenengrab wohl immer an der gleichen Stelle war. Diese Tatsache wird übrigens schon durch die heutige befremdende Lage des Verenasarkophags, gerade am Eingang in die Krypta[3]) nahegelegt. Ob damals schon eine Kryptenanlage bestand[4]) und wie dieselbe beschaffen war, läßt sich freilich heute nicht mehr feststellen. Auch läßt sich nicht genau sagen, wozu die bei Anlaß der Restauration im Jahre 1900 ausgegrabenen Mauern a, b und e dienten.[5])

Karolingisch ist wohl jene in **St. Maurice ausgegrabene Apsis D,** (Fig. 2) deren Krypta den Ringtypus vertritt. Jedenfalls ist sie älter als jene polygone Apsis aus dem Ende des VI. Jahrhunderts, da ein Teil der letzteren niedergerissen wurde, um der Ringkrypta Platz zu machen. Da, wie wir später sehen werden, diese Apsis älter sein muß als die zuletzt ausgegrabene mit G bezeichnete, die ihrerseits auch aus dem Frühmittelalter stammt, möchte ich jener Nachricht des XVII. Jahrhunderts Glauben schenken, die berichtet, daß Bischof Altheus von Sitten, Abt von St. Maurice, ein Verwandter Karls des Großen, nach dessen Besuch im Jahre 787 einen Neubau der Klosterkirche vornahm.[6]) Dies wird indirekt bestätigt durch

---

[1]) Der Bauakkord von 1468 bezieht sich auf die Streben des Chors (Rahn im Anzeiger 1900, S. 195)

[2]) Falls Huber wirklich Recht hat (o. c. S. 7 Anm. 8 und S. 14), wenn er eine Stelle aus den Miracula Verenae (A. A. s. s. Boll., 1. Sept. I, p. 170) auf einen Neubau von 988 bezieht (Rahn im Anzeiger 1900, S. 96, Anm. 3). — Allerdings fehlen von 988—1294 alle Baunachrichten.

[3]) Früher, als die zwei anstoßenden Tonnengewölbe noch nicht waren, war die Lage noch befremdender. (Rahn im Anzeiger S. 98, Anm.)

[4]) Das auf dem Schnitt im Anzeiger 1900, S. 97, deutlich ersichtliche niedrigere Niveau der Kirche aus vorgotischer Zeit, verglichen mit dem Niveau des Verenagrabs, scheint den Schluß nahezulegen, daß die Gebeine der Verena damals in (oder hinter) dem Altar waren.

[5]) Die merkwürdige Höhe legt nahe, daß sie erst nach 988 entstanden sind (vgl. den Schnitt im Anzeiger 1900, S. 97).

[6]) Vgl. Jodoc de Quartéry, Nomenclatura abbatum (MS.) p. 107 nach Michel, Contributions p. 23.

die Berichte über die kurz vorher erfolgten Sarazeneneinfälle,[1]) bei denen leicht die Klosterkirche zerstört worden sein kann. Allerdings sind vielleicht die Berichte über ein direktes Eingreifen des großen Kaisers übertrieben worden; trotzdem möchte ich erwähnen, daß möglicherweise die goldene Kanne von St. Maurice Beziehungen zwischen Karl und Agaunum nahelegt. Merkwürdig ist, daß die Apsis nicht regelmäßig halbkreisförmig ist, sondern elliptisch.[2]) Wann die paar nördlich von dieser Kirche gelegenen Kapellen entstanden sind, kann ich leider mit dem besten Willen nicht sagen, da einerseits keine diesbezüglichen Nachrichten vorliegen und andrerseits ein genaueres Studium derselben unmöglich war. Von der im Leben des heiligen Ulrich erwähnten Felsenhöhle[3]) ist bis jetzt nichts gefunden worden. Die Katakomben, ein den ausgegrabenen Kirchen parallel führender Gang[4]) (unterirdisch) stecken noch voller Rätsel. Frühmittelalterlichen Ursprung legt die nicht zum Kloster, sondern zu den ausgegrabenen Kirchen stimmende Achsenrichtung derselben einem nahe; sicheres läßt sich aber vorläufig nicht sagen.

Über die Bautätigkeit der folgenden Jahrhunderte in St. Maurice sind wir schlecht unterrichtet. Der Verfasser der Vita des heiligen Ulrich[5]) sowie verschiedene Autoren des XVII. Jahrhunderts[6]) berichten von Sarazeneninvasionen und von Brandschatzungen des Klosters. Was war da zu tun? Die allerletzte Campagne der Ausgrabungen (Sommer 1907) gibt uns Aufschluß, wie man sich solcher Überfälle zu erwehren suchte: Die Orientierung der Basiliken wurde umgekehrt, sicherlich um die dem Chor entgegengesetzte Eingangsseite mit einem Befestigungsturm versehen zu können. Ob zwar der jetzige noch Bestandteile des X. Jahrhunderts enthält, mag dahingestellt bleiben: die an den unteren Teilen des Turms gröbere Technik darf da nicht ins Gewicht fallen, eine solche Bauart war allgemeine Praxis während des Mittelalters. Sicherlich aber gehört die an der entgegengesetzten Seite befindliche jüngst wieder ausgegrabene Apsis G dem Frühmittelalter an. Schon die

---

[1]) 765 nach der Gallia Christiana, 770 nach Jodoc de Quartéry o. c., vgl. Michel o. c. p. 23.

[2]) Ob die in die Krypta führende Treppe noch erhalten ist, bezweifle ich auf Grund persönlicher Beobachtungen, trotz des Plans.

[3]) AA. SS. Boll., 4. Juli, Bd. II, p. 113: *spelunca in scopulo exciso.*

[4]) Es ist sehr fraglich, ob sie in frühmittelalterlicher Zeit unterirdisch gewesen sein können, da das Niveau damals viel tiefer war.

[5]) AA. SS. Boll., 4. Juli, Bd. II, p. 113.

[6]) Gallia Christiana, Bd. XII, col. 789. — Bérody, Hist. de St. Sigismond p. 275.

ihr zugehörige Ringkrypta setzt dies außer Zweifel.[1]) Der nördliche Teil des halbrunden, der Apsis entlang führenden Gangs ist noch vollkommen erhalten, ebenso der vom Scheitelpunkt desselben führende gerade Kryptenstollen. An seinem Ostende — sicherlich unter dem Altar — bildet ein von einem Arkosolium überdachter Sarkophag den Abschluß.

Auch noch dem ersten Jahrtausend gehören zwei Kirchen an, die wahrscheinlich im X. Jahrhundert unter dem Einfluß Clunys entstanden sind. Das gilt einmal von **Romainmotier.** 929 war Romainmotier nach einer Zeit tiefen Verfalls ein Cluniacenserpriorat geworden.[2])

Die erste direkte Baunachricht gibt uns zwar erst der Biograph Odilos (994—1049), der berichtet, daß dessen Lieblingskloster Romainmotier von Grund aus neu erbaut wurde.[3]) Diese Nachricht wird bestätigt durch vier Urkunden aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts.[4])

Allerdings ist seit dieser Zeit viel am ursprünglichen Bau geändert worden. Die folgenden Zeilen haben den Zweck die ursprüngliche Gestalt dieses Baues und dessen Konzeption, die noch einen Gedanken des ersten Jahrtausends verwirklicht, herauszuschälen.

Der Plan ist heute noch derselbe, mit Ausnahme des Ostabschlusses, der 1905 wieder ausgegraben wurde und wie Anzy-le-Duc und Payerne sicherlich den Typus der Mutterkirche von

---

[1]) Es ist bemerkenswert, daß gerade die schweizerischen Krypten schon in der Karolingerzeit (Bauriß von St. Gallen und Fraumünster in Zürich) sich nicht mehr auf das eigentliche Chorrund beschränken, wie die in Frage stehende Krypta von St. Maurice. — Übrigens ist schon beim Gozbertschen Umbau des Münsters in St. Gallen nach 830 die Verbindung zwischen Hochaltar und Märtyrergrab gelöst; vgl. S. 77.

[2]) Cartulaire de Romainmotier, p. 420, sowie Bruel, Recueil des chartes de Cluny, Paris 1876, Bd. I, p. 358.

[3]) *Quid Paterniacus ob Dei-Genitricis amorem, sibi delectabilis locus? Romanum monasterium a fundo constructum.* (Mabillon, Acta Sanct. O. S. B. Saec. VI, I. p. 687.) Zuerst hat Rahn (Mitt. der Antiq. Ges. Zürich, Bd. XVII, Heft 2. 5. 45 (29) auf diese Stelle hingewiesen.

[4]) (Nicht chronologisch geordnet): I. Hidber, Schweiz. Urkundenregister Bd. I, No. 1215. II. Hidber o. c. Bd. I, No. 1041. III. Cartulaire de Romainmotier p. 448. IV. Cartulaire de Romainmotier p. 463. Letztere, die eines „*monasterii quod est constructum*" gedenkt, datiert vom 20. III. 1026, läßt darauf schließen, daß um diese Zeit der Bau abgeschlossen war.

Cluny wiederholt.[1]) (Fortführung der Seitenschiffe über das Querschiff hinaus und Dreiapsidenschluß.[2])

Besonders aber am Aufbau sehen wir wieviel im Mittelalter an dieser Kirche herumgebaut wurde. So ist das Hauptschiff ursprünglich flach gedeckt gewesen,[3]) und bei den Seitenschiffen trifft das Gleiche zu, da die das Gewölbe tragenden Wandpilaster mit der Umfassungsmauer nicht bündig sind und die jüngst entdeckten früheren viel niedriger gelegenen Fenster des Mittelschiffs[4]) nur bei flachgedeckten Seitenschiffen denkbar sind. Das Gleiche gilt ohne Zweifel auch von den östlichen Teilen mit Ausnahme der Apsiden. Wahrscheinlich waren auch die Stützen ursprünglich anders beschaffen: die ganz abnormen Kapitelle, deren Gesims wie bei Pfeilern mancher karolingischen und romanischen Kirchen[5]) nur nach dem Bogen zu profiliert ist, und die senkrecht zur Kirche stehende Fugenrichtung der Quadersteine drängen zur Annahme, daß dies ursprünglich Pfeiler waren.

Ein anderes Cluniacenserstift in der Schweiz mag auch noch Teile aus seiner Gründungszeit beibehalten haben: ich denke an **Payerne.**[6]) 962 soll das Stift an Cluny übergeben worden sein.[7])

---

[1]) Vgl. E. Reinhart. Die Cluniacenserarchitektur in der Schweiz, Zürich 1903, S. 13.

[2]) Allerdings sollen die zwei an die Stirnmauer der ursprünglichen Apsiden sich anlehnenden Arkaden nicht bündig mit jenen sein. Naef vermutet: „il est très possible qu'il ne s'agisse que d'un repentir, d'une modification faite au cours des travaux" (im Anzeiger 1905, p. 11 des S.-A.).

[3]) Vgl. Rahn, L'Eglise abbatiale de Payerne, Lausanne 1893, p. 19, sowie Dehio u. von Bezold I, 386.

[4]) Mitteilung des Herrn Prof. Zemp.

[5]) Nach Dehio u. von Bezold S. 690: den Römern abgelernt ... erhält sich als niederrheinische Eigentümlichkeit bis in die späteste Zeit. Beispiele: aus karolingischer Zeit Michelstadt (Dehio Taf. 44 Fig. 1); aus romanischer Zeit in Frankreich: Chateau Landon (Seine u. Marne) aus dem XI. Jahrh. (Enlart, Manuel d'Archéolog. franç., Paris 1902, Bd. I, p. 257); Niederrhein, vgl. Dehio u. von Bezold Taf. 182 Fig. 1—5.

[6]) Lit.: Blavignac p. 238. — J. R. Rahn, Grandson und zwei Cluniacenserbauten in der Westschweiz, Mitteil. der Ant. Gesellschaft Zürich, Bd. XVII, Heft II; Geschichte S. 156, 160, 168, 230—34, 237 f., 268; L'Eglise abbatiale de Payerne, Lausanne 1893. — Emma Reinhart, Die Cluniacenserarchitektur in der Schweiz vom X. u. XIII. Jahrh., Zürich 1903. — J. R. Rahn, l'église abbatiale de Payerne Lausanne 1893.

[7]) 11 Jahre später wurde diese Übergabe durch eine sichere Urkunde Kaiser Ottos II. bestätigt: Hidber, Schweizer. Urkundenregister, Bd. I, No. 1105. — Der Stiftungsbrief der Königin Berta (Hidber o. c. Bd. I, No. 1062) ist zweifelhaft. Hingegen hat Kaiserin Adelheid im Kloster 966 ihre Mutter begraben lassen (Odilonis vita S. Adelheidis ed. Pertz n. ser. IV p. 641).

und Odilo scheint Payerne sehr nahe gestanden zu sein,[1]) so daß er wohl auch Mitanteil am Bau dieser Kirche hat.

Über die Baugeschichte der Kirche kann man, so lange keine fachmännische Untersuchung erfolgt ist, wenig sagen. Es läßt sich höchstens behaupten, daß der Westturm noch vom Bau Adelheids[2]) herrührt. Im Grundriß besteht er aus drei Vierecken, von denen die zwei seitlichen über das schmälere, mittlere etwas hervortreten; ein sicherer Beweis dafür, daß das Gleiche auch im Aufriß der Fall war, mit anderen Worten, daß ursprünglich eine Zweiturmfassade vorhanden war.[3]) Über die obere Gestaltung läßt sich sonst, da dieselbe in spätgotischer oder noch jüngerer Zeit erneuert wurde, nichts sicheres sagen. Inwendig ist dieser Westturm mit Kreuzgewölben bedeckt, die Nebenräume dazu in der Mitte noch mit Quertonnen unterfangen. Gegen Osten springt in der Mitte der oberen Hälfte eine kleine Nische gegen das Mittelschiff vor. Die hohe Lage, in der sie sich befindet, läßt uns vermuten, daß hier wohl ursprünglich eine Emporenanlage war,[4]) die den Gedanken der späteren Cluniacenser Vorderkirchen im Keim enthielt. Wie die Kirche beschaffen war, läßt sich nicht mehr sagen; unmöglich ist es nicht, daß noch die alten Umfassungsmauern erhalten[5]) sind. Auch wozu der rätselhafte Pilaster am Westende des Mittelschiffs diente, läßt sich jetzt noch nicht ermitteln.[6])

In Genf haben wir in einzelnen Teilen der ausgegrabenen Kirche **St. Gervais**[7]) (Fig. 6) wahrscheinlich noch Reste aus dem im Jahre 926 wohl schon bestehenden Bau[8]) bewahrt. Es betrifft dies das ausgegrabene Chorrund, das nach der archäologischen Untersuchung den ältesten Teil der ausgegrabenen Kirche darstellt[9]) und das

---

[1]) Vgl. Mabillon, Acta Sanctorum O. S. B., Bd. VI, 1: p. 696 u. 702. Er war zweimal in Payerne, nennt es ein *delectabile sibi coenobium* und soll auch Wunder daselbst verrichtet haben.

[2]) Vgl. S. 96 Anm. 7.

[3]) Ich gebe diesem Rekonstruktionsversuch (vgl. Rahn, L'Eglise abbatiale p. 16) ganz entschieden den Vorzug. Nach meinem ästhetischen Gefühl ist der andere, bei dem gerade die im Plan vortretenden Teile im Aufriß weniger zu sagen haben, unwahrscheinlicher.

[4]) In der Art von St. Pantaleon in Köln.

[5]) Ansicht des Herrn Dr. A. Naef (E. Reinhart o. c. p. 53, Anm. 4).

[6]) Vgl. die Hypothesen Prof. Rahn's (Rahn, L'Eglise abbatiale de Payerne p. 11—16) und Prof. Zemp's (Reinhart o. c. p. 58, Anm. 4).

[7]) Lit.: vgl. S. 34, Anm. 4.

[8]) Regeste genevoise No. 122 ... *in Vico S. Gervasii.*

[9]) Sowohl die Lesenen, als auch die inneren Mauermassive sind spätere Addition.

ursprünglich nicht zu einer Kryptenanlage, sondern zu einer oberirdischen Kirche gehörte.[1]) Ob die übrigen ausgegrabenen Kirchenmauern schon mit dem ältesten Bau in Zusammenhang zu bringen sind, läßt sich jetzt nicht mehr sagen.

In der Ostschweiz mag die Galluskapelle von **Oeberstammheim**[2]) noch Teile einer einfacheren vorromanischen Kirche enthalten. Die hohe Lage der kleinen rundbogigen Fenster, das vom übrigen Bau sich unterscheidende Mauerwerk der mittleren Seite der Langseiten, legen die Vermutung nahe, daß wir hier vielleicht die Reste der 897[3]) erwähnten Kirche von Oberstammheim zu suchen haben, wohl eine ähnliche Anlage wie die gleichzeitig oder etwas später erbauten Kirchen von Oberwinterthur und Pfyn.

Frühmittelalterlicher Ursprung darf auch mit ziemlicher Sicherheit bei dem neulich abgebrochenen Kirchlein **Sto. Stefano in Muralto bei Locarno**[4]) vermutet werden. Historische Nachrichten fehlen leider gänzlich; aber da die Quaderfassade sich unzweifelhaft als ein Werk des XI. Jahrhunderts erweist und die aus Bruchsteinmauerwerk bestehende Nordmauer des Kirchleins nicht bündig mit ihr ist, wird die letztere wohl zu einem vorromanischen Bau gehören. Bestätigt wird diese Annahme vor allem durch die dortige — allerdings später zugemauerte — Fensterarchitektur: es sind rundbogige, breite, oben mit Tangentialziegeln geschmückte Öffnungen. Die Verteilung hat am meisten Ähnlichkeit mit den ravennatischen Kirchen des VI. Jahrhunderts; bei den früheren Bauten sind die Fenster im allgemeinen breiter, bei den späteren schmäler.[5])

C. Steinplastik.

Die wahrscheinlich unter Bischof Tello (gest. 773) neu errichtete **Kathedrale von Chur**[6]) (Fig. 20—23) hat einem Neubau weichen müssen.

[1]) Der Boden ist erst nachträglich ausgetieft worden; der untere Teil der Kryptenmauern gehörte ursprünglich, da er einesteils vorspringt, anderenteils eine gröbere Technik zeigt, zu den Fundamenten.

[2]) Lit.: Rob. Durrer u. Rud. Wegeli, Zwei schweizer Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrh., in den Mitteilung. der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, Heft 6.

[3]) Wartmann, Urkundenbuch der Abtei St. Gallen II, 312.

[4]) Eine Publikation steht noch aus.

[5]) Vgl. z. B. als früheres Beispiel S. Maria Maggiore in Rom; als späteres S. Clemente.

[6]) Vgl. Effmann, Die S. Luciuskirche in Chur, in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst, 1895, S. 377—78.

Doch haben sich die wohl im IX. Jahrh. entstandenen Chorschranken dieser Kirche zum Teil wenigstens erhalten.[1]) Sie zeigen in eklatanter Weise den prädominierenden langobardischen Einfluß in ihren Ornamentmotiven (Behandlung der Bandgeflechte,[2]) Häufigkeit der Rosetten,[3]) Halbrosetten[4]) dekorativ gedachtes Löwenmotiv,[5]) flächefüllende Weinranken mit barbarisierten Akanthusblättern verbunden,[6]) Füllhörner,[7]) willkürliche Verwendung des Eierstabs.)[8]) Eigentümlich sind jene aus Rosetten bestehenden, von Spiralen umwundenen Säulen: sicherlich Verwandte jener blumenreichen, etwa von Bändern umringten Guirlanden mancher altchristlichen Mosaiken.[9]) Die Abbildungen[10]) entheben mich einer genauen Beschreibung der Komposition; man sieht sie ist eine sehr reiche. Besonders das Bandwerk ist viel reichlicher angewandt als an den meisten langobardischen

---

[1]) Lit.: Jakob Burckhardt, Beschreibung der Domkirche von Chur, in den Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, 1857, Bd. XI, Heft 7, S. 155, mit Taf. — Molinier, Le trésor de la Cath. de Coire (mit Taf.) 1895.

[2]) Mit drei Falzen. Das dreifalzige Bandwerk kommt zwar auch in Gallien und anderwärts vor; hier haben wir aber, umsomehr als Chur bis 843 (Molinier o. c. p. 2) vom Erzbistum Mailand und dann erst von Mainz abhängig war, sicherlich an oberitalienischen Einfluß zu denken.

[3]) Vgl. Cattaneo passim.

[4]) Über den möglicherweise syrischen Ursprung dieses Motivs vgl. S. 103 Anm. 3. An langobardischen Denkmälern kommen sie vor z. B. in Bologna, S. Domenico, aus dem VIII. Jahrh. (Cattaneo p. 121); S. Pietro in Villanova (Cattaneo p. 92).

[5]) Z. B. in S. Maria in Valle aus dem VIII. Jahrh. (Cattaneo p. 105).

[6]) Z. B. am Ambon in S. Sotere, Brescia (Cattaneo p. 138); Fragment im Museum von Bocchi d'Adria (o. c. p. 116); Kämpfer der Kirche von Aurona (o. c. p. 127). Alles Beispiele aus dem VIII. Jahrh.

[7]) Vgl. Cattaneo pass., besonders viel Beispiele aus dem VIII. Jahrh.

[8]) Besonders als Randleiste wurde der Eierstab von den Langobarden viel angewandt; vgl. Cattaneo, passim.

[9]) Vgl. z. B. den Triumphbogen von S. Maria Maggiore (De Rossi, musaici christiani e saggi dei pavimenti etc. Roma 1872—1900, tavola V); naturalistischer in S. Gennaro in Neapel (Garrucci Bd. II, Taf. 92 Fig. 2). Am ähnlichsten den Churer Reliefs, weil gerade aufsteigend in die Kuppel im Bapt. S. Giovanni in Fonte in der Kathedrale von Neapel (Garrucci Bd. IV, tav. 269); vgl. auch den ravennatischen Sarkophag bei Garrucci Bd. V, Taf. 336, Fig. 4. Das Motiv stammt sicherlich in letzter Linie aus dem auf illusionistische Tendenzen und schwülstige Formgebung gerichteten späteren Hellenismus (vgl. z. B. eine solche Fruchtschnur in Orange bei Durm, Handbuch S. 410). Doch glaube ich kaum, daß die eben erwähnten Denkmäler das Vorbild für die Churer Schranken abgegeben haben. Es mag vielleicht — da m. W. das Motiv in der langobardischen Steinplastik nicht vorkommt — demselben dekorativen Strom, der um die Karolingerzeit auch die Miniaturmalerei neu befruchtete, seine Entstehung zu verdanken haben.

[10]) Vgl. Anm. 1. — Abgüsse im Landesmuseum.

Denkmälern des VIII. Jahrh., weshalb ich eher glaube, daß diese Skulpturfragmente aus dem IX. Jahrh. stammen,[1]) umsomehr als die mit Rosetten und Spiralguirlanden geschmückten „Säulen“ mir auf die karolingische Zeit zu weisen scheinen.

Daß es Reste von Chorschranken sind, beweist die große Zahl der gefundenen Stücke und die an den Rändern befindlichen Falze zum Zusammensetzen; trotzdem aber scheinen — wenn man sich an einer Rekonstruktion versuchen will — einige zu fehlen. Mit Sicherheit können wir nur sagen, daß die zwei Pilaster, die zwei rechtwinklig zueinander stehende Felder aufweisen, an die Ecken gehören; daß ferner die Friese mit den Halbrosetten obenhin zu liegen kommen. Darunter mögen je eine breite und eine schmale Tafel abgewechselt haben, was schon die Falze mit Sicherheit beweisen. Von den breiten Platten nahm diejenige mit dem Kreuz und den zwei Löwen sicherlich eine dominierende Stellung ein.

Stilistisch gehören eng dazu einige Skulpturen, die im Kloster **Münster** (Fig. 24—25) gefunden worden sind. Allerdings mag sich in manchen Churer Tafeln noch ein üppigerer Kunstgeist kundgeben, weshalb Prof. Zemp[2]) wohl mit Recht auf die etwas nüchternere Behandlung der Fragmente von Münster aufmerksam gemacht und sie eher einer etwas spätern Zeit zugewiesen hat. Das Hauptstück — wohl eine Altarfront — ist mit drei Reihen von sog. „gesäumten Vierecknetzen“ bedeckt, von denen die eine Reihe mit gesäumten Trauben, die zweite mit dreilappigen Blättern, die dritte mit je zwei spitzovalen ineinandergeschobenen Schlingen geschmückt sind.[3]) Das zweite Stück, eine Art Fries, stellt eine ziemlich nüchtern behandelte Ranke dar, eingefaßt von zwei Tauen. Die beiden andern, die bedeutend kleiner sind, enthalten das bekannte langobardische dreigefalzte Bandwerk; interessant ist das Ungeheuer — wohl eine

---

[1]) Gerade in jener Zeit scheinen solche mit weitmaschigem Bandwerk übersponnene Kompositionen in Oberitalien beliebt gewesen zu sein (vgl. z. B. die Schranken in Mailand aus dem IX. Jahrh., bei Cattaneo p. 217, und in S. Marco von 829, bei Cattaneo p. 267.

[2]) Lit.: Joseph Zemp unter Mitwirkung von Robert Durrer, Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden, in den Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, Neue Folge V u. VII, Genf 1906, vgl. bes. S. 11 ff.: „Marmorskulpturen“. Abbildung derselben auf Taf. XXIX.

[3]) Die stilistische Behandlung der Motive weist auf das Ende des VIII. oder den Anfang des IX. Jahrh.; vgl. Zemp o. c. S. 11, sowie besonders die dazu gehörenden Bemerkungen.

Ausgeburt germanischer Barbarenphantasie[1]) — das sich in die eine dieser Kompositionen verirrt hat.

Auch Fragmente von frühmittelalterlichen Skulpturen sind in **Moutier** gefunden worden.[2]) Die erste, am besten erhaltene Tafel (Fig. 14) zeigt das für Chorschranken (Altäre etc.) so beliebte Motiv der aufeinanderstehenden Rundbogenreihen;[3]) doch ist dieses ganze Motiv in den Bandgeflechtstil übertragen, d. h. einander durchkreuzend und mit Falzen versehen.[4]) Zwei andere Stücke zeigen Bandverschlingungen, bei welchen die Bänder selbst wieder mit einem Zweiriemengeflecht geschmückt sind. Zwischen dieser Bandornamentik sind als Füllfiguren einige Rosetten hingestreut, und auf Tafel 3 (Fig. 16) außerdem ein Gebilde, das aus der Metallurgie zu stammen scheint.[5]) Außerdem sind bei zwei Tafeln (Fig. 14 und 15) noch zum Teil die Rahmenmotive erhalten. Die erste Tafel zeigt oben ein Dreiriemengeflecht, desgleichen die zweite; auf der Seite eine in Bandstil übersetzte Ranke und außen ein Zweiriemengeflecht. Das Viereck, in dem die zwei Randmotive aneinander stoßen, wird von einem Acht im Bandstil eingenommen.[5]) — Angesichts der gut erhaltenen Taf. 1 (Fig. 14) zweifle ich beim Vergleich mit verwandten Werken nicht, daß wir hier Chorschranken vor uns haben. — Wann sind sie aber entstanden? Jedenfalls zu einer Zeit, da die Bandornamentik so ausgebildet war, daß man sich mit den alten Wirkungen nicht mehr begnügte, sondern auch andere, sogar vegetabile Motive dem Bandstil mit den drei Falzen aufoktroyierte. Wann aber das der Fall war, ist bei dem wenigen, das wir von merowingischer Plastik kennen, schwer zu sagen. Immerhin kommen in Italien, wo das weitmaschige Bandwerk ungefähr um dieselbe Zeit aufkam, wie in Gallien, diese komplizierten

---

[1]) Zemp o. c. S. 12 verweist auf die ähnlichen Darstellungen am Reliquiar von Chur und am Tassilokelch von Kremsmünster. — In Anm. 1 S. 13 wirft er ebenfalls die Frage auf, ob wir auch hier an angelsächsische Einwirkung zu denken haben.

[2]) Lit.: A. Quiquerez, Egl. de Montier-Grundval, im Anzeiger 1861, p. 26, Taf. II bis.

[3]) Ein Motiv, das schon in der Antike häufig vorkommt (z. B. als Lichtzufuhr über der Tür des Pantheons (Durm, Handbuch S. 343), auch dekorativ, z. B. auf Tongefässen (Anzeiger 1903—04, S. 371). Die christliche Kunst wendet es oft bei Altären (Garrucci Bd. VI, Taf. 423 Fig. 8) (Kaufmann o. c. S. 180) und Altarschranken an (z. B. Theod. Wiegand u. H. Schrader, Priene, Berlin 1904, Fig. 590. 597. 599; Rohault de Fleury, La messe, Bd. III, pl. 232).

[4]) Ähnliche Beispiele in der frühmittelalterlichen Kunst Italiens: in Brescia (Venturi Bd. II, p. 142); in der Kathedrale von Cattaro (Cattaneo p. 200)!

[5]) Vgl. den Ambon von Romainmotier.

Motive erst im IX. Jahrh. auf,[1]) weshalb ich auch für die Entstehung der Chorschranken von Moutiers kaum einen früheren Zeitpunkt als das Jahr 800 als Terminus a quo annehmen möchte. Nehmen wir noch dazu, daß sich in der unregelmäßigen Anordnung der Hauptkompositionen ein provinzialer Geist zu erkennen gibt, so mag diese Vorsicht gegenüber einer früheren Datierung um so gerechtfertigter erscheinen.

D. Kleinkunst.

Ein Importstück, und zwar ein Geschenk Karls des Großen, soll die **Emailkanne**[2]) sein, die im Klosterschatz von St. Maurice aufbewahrt wird. Sie zeigt die erst in spätantiker Zeit — wie mir scheint besonders im Orient auftretende[3]) — Form eines durch zwei runde Disken gebildeten Kruges. Er ist aufs kostbarste verziert. Alle einfassenden Glieder: Fuß, Henkel, die runde Umfassung der Disken, die Eckrippen des Halses sind von Gold, und sowohl mit Filigranarbeit als auch mit plastischen Ziergliedern und Edelsteinen geschmückt. Die zwei Disken und die Flächen des Halses sind mit virtuos ausgeführten in orientalischer Farbenherrlichkeit prangenden Darstellungen in *émail cloisonnée* ausgestattet.

Aus zwei Quellen hauptsächlich schöpft diese luxuriöse Verzierungskunst ihren Vorrat an Motiven: die plastischen Zierglieder (besonders an den Goldteilen) entstammen dem Hellenismus; die Emailmalerei ist rein asiatisch, und höchstens noch ganz leise dringt hier und da eine Erinnerung an griechische Formengebung durch. Zu den hellenistischen Motiven gehört vor allem der reich vertretene Akanthus, der hier allerdings schematisch vereinfacht ist,[4]) und durch seinen runden Schnitt sich dem Palmettenstil nähert.

---

[1]) Speziell für die Bänder, die ihrerseits wieder mit einem Zweiriemengeflecht geschmückt sind, kenne ich keine früheren Beispiele als das IX. Jahrh. (z. B. Fragment von Capua [Cattaneo p. 179]). Die in den Bandstil übersetzte Ranke mag dagegen schon früher vorkommen (z. B. in Ravenna im VIII. Jahrh. Venturi Bd. II, p. 126, Text p. 168).

[2]) Lit.: Blavignac p. 156, Abb. Taf. 15–16, im Atlas Taf. 26. Abb. ungenügend. — Aubert, Trésor de l'Abbye de St. Maurice d'Agaune, Paris 1872, p. 157 ff., Abb. Taf. 19 f. — Rahn, Geschichte S. 118.

[3]) Vgl. z. B. die Menasfläschchen. Abb. u. a. bei Strzygowski, Koptische Kunst, Wien 1904, Taf. XXI, oder die wohl aus dem IV. oder V. Jahrh. stammende Amula aus dem Museo christ. des Vatikan (Abb. bei Kaufmann, Handbuch der chr. Arch., Paderborn 1905, S. 564).

[4]) Ausgenommen an einem Blatt am Henkel.

— Doch ist hier seine in der griechischen Kunst struktiv-symbolische Bedeutung vergessen; er ist lediglich da, um die leicht konvex gewölbte Fläche der Umfassung zu füllen. Auch das Astragal begegnet uns; wie im Frühmittelalter im Abendland, z. B. in der Lombardei,[1]) ist es als Umrahmungsmotiv angewandt; also auch hier wiederum wie beim Akanthus das dekorative Spiel mit griechischen Formen.

Weniger durchsichtig ist die Heimat der den Diskus zu äußerst begleitenden Bogenreihen; immerhin scheint mir speziell Syrien das Motiv gerne angewandt zu haben; dort kommt zum ersten Mal der Rundbogenfries vor,[2]) und ebenfalls dorther scheinen mir jene in spätantiker Zeit etwa vorkommenden, mit Halbrosetten verzierten Bogenreihen zu stammen.[3])

Beinahe jede Spur des Hellenismus scheint auf den Emailflächen verschwunden zu sein; höchstens Formen, die an die Palmette erinnern, kommen hier noch vor.[4]) Schon der Kunstgeist ist hier ein anderer: Nicht um einen Raum, sondern einzig und allein um ein Farbenproblem ist es dem Künstler zu tun. Dieser Tendenz opfert er alles. Alle Motive sind rein flächefüllend angewendet und gleichmäßig zerstreut, um das Auge durch Farbenreize zu erfreuen. Ebenfalls asiatisch sind die Motive. Das gilt in erster Linie von den dekorativ-heraldisch umstilisierten Tieren: auf einem Diskus zwei aufspringende Greifen, auf dem andern zwei Leoparden. Auf dem Diskus mit den Greifen stehen unten in der Mitte zwei in den Rankenstil übersetzte S-förmige Gebilde, von denen ich leider nicht genau sagen kann, was für einem Kunstkreis sie ihre Entstehung verdanken.[5]) Auf dem andern Diskus steht in der Mitte, ebenso hoch wie die Köpfe der zwei Tiere, die bekannte persisch-arabische Kelchpalmette. Hier ist auch die entfernteste Spur des von der

---

[1]) Vgl. S. 99 sowie Cattaneo passim.

[2]) Vgl. z. B. das Osttor des Klosterhofs der Ostkirche von Babisca aus dem V. Jahrh., Butler S. 133.

[3]) Sie treten nämlich in Rom meines Wissens zum erstenmal bei den Thermen des Diocletian auf (am Säulengebälk, Abb. bei Durm, Handbuch S. 405). Andrerseits kommen sie aber auch auf sassan. Kapitellen in Bisutun vor (Abb. Flandin u. Coste, Taf. 17 bis), und häufig in der frühmittelalterlichen Steinplastik der Lombardei (vgl. S. 99 Anm. 4) und Galliens (z. B. auf den Baufragmenten der alten Kirche von Macon bei Enlart, Manuel de l'archéol. franç., Bd. I, p. 158 Fig. 45). Also größtenteils Kunstkreise, die mit den Gegenden zwischen Mittelmeer und Tigris manches gemeinsam hatten.

[4]) Z. B. zwischen den beiden S-förmigen Gebilden.

[5]) Vgl. meine Untersuchung S. 61.

Spätantike vertretenen Illusionismus total verschwunden. Von einem Stamm, der dieses schwere Gebilde organisch mit dem Boden verbindet, sehen wir nichts. Statt dessen balanciert[1]) es auf einem Dreieck, einem Ornament, das uns allenthalben im Orient entgegentritt und vielleicht sogar symbolische Bedeutung hatte.[2]) Beinahe der ganze übrige Raum wird von Rosetten in allen Formen und Größen ausgefüllt. Daß auch das ein vorantikes Motiv ist, habe ich schon früher dargetan.[3]) Die übrigen Flächen sind zum Teil mit Rosetten, zum Teil mit ähnlichen Kelchpalmettengebilden bedeckt.

Die virtuose Technik des Filigrans und besonders des *émail cloisonnée*, sowie die reiche Farbenskala[4]) legen mir nahe, daß dieses Kunstwerk im Orient selber angefertigt sein muß, und zwar vermute ich am ehesten einen persisch-arabischen Künstler, vielleicht in Mesopotamien; denn ich glaube, daß unser Kunstwerk nach der Sassanidenherrschaft entstanden ist.

Angesichts des Wüstenschlosses von Mschatta[5]) und der zwischen dem IV. und VI. Jahrh. entstandenen Kapitelle von Bisutun[6]) habe ich doch den Eindruck, daß zur Zeit der Sassaniden die hellenistischen Formen noch lebendiger waren. Auch scheint mir die Art der spielenden Umbildung der hier vorkommenden hellenistischen Motive auf eine vorgerücktere Zeit zu deuten. — Andrerseits kann es, da die Kelchpalmette auf jenen Kapitellen von Bisutun und Isphahan[7]) schon ganz ausgebildet ist, möglicherweise auch schon am Anfang der Araberherrschaft (641) entstanden sein.

Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß diese Vase unter den Geschenken figurierte, die Harun al Raschid Karl dem Großen sandte,[8]) umsomehr als dies mit der Tradition stimmen würde.

Einige karolingische Elfenbeinwerke sind uns in St. Gallen noch erhalten. Von denen, die in St. Gallen selber entstanden sind,

---

[1]) Streng genommen dürfen wir von „Balancieren" nur sprechen, wenn wir vom Standpunkt des Illusionismus aus reden. Dem Verfertiger der Vase kam es einzig darauf an, den Platz möglichst gleichmäßig auszufüllen.

[2]) Vgl. Hermann Usener, Dreiheit im Rhein. Museum, LVIII, S. 32 d. S.-A.

[3]) Vgl. S. 26, Anm. 6.

[4]) Der Grund ist grün und läßt das Gold durchschimmern.

[5]) Es ist bezeichnend, daß schon hier das hellenistische Ornament — wie an der Emailevase von St. Maurice — auf die struktiven Teile beschränkt bleibt, während sich in den Füllungen asiatischer Geist kund gibt.

[6]) Flandin u. Coste, Taf. 17 bis.

[7]) Vgl. Karl Woermann, Geschichte der Kunst, Bd. I, Leipzig u. Wien 1900, S. 484.

[8]) Vgl. über den Verkehr Karls d. Gr. mit Harun al Raschid: H. Weiss, Kostümkunde 1883, II, S. 310 u. 496.

ist wohl der **Einband von Cod. No. 60,**[1]) (einem irischen Manuskript) das älteste. Wir sehen zwei parallele Rankenreihen, welche aus den in spätantiker Zeit aufgekommenen und im Frühmittelalter etwa angewandten Füllhörnern bestehen.[2]) In den Einrollungen zeigt sich abwechselnd ein Weinblatt und eine Kampfesszene zwischen Löwe und Stier und zwischen Panther und Hirschkuh. Solche Tierkampfszenen sind ursprünglich ein asiatisches Motiv, das aber dann in die spätantike und frühmittelalterliche Kunst übergegangen ist. In unserm Fall dürfte man vielleicht an eine Beeinflussung von dieser Seite denken, da diese Motive besonders in der Textur beliebt waren. Interessant ist, zu beobachten, wie dem Künstler das flächefüllend-dekorative Prinzip der germanischen Kunst der Völkerwanderungszeit noch im Blute liegt: mit Einrollungen, Weinblättern, gesprengten Palmetten auf hohen Stielen, — ohne Zweifel angeregt durch das vielleicht auch um diese Zeit nach St. Gallen gelangte Elfenbeinwerk der Rückseite des gleichen Einbandes,[3]) wird jeder leere Platz ausgefüllt. Aber die Behandlung ist doch schon eine andere. Wenn wir sie mit Arbeiten der vorkarolingischen Zeit vergleichen, z. B. mit den Fragmenten des langobardischen Ambons von S. Sotere in Brescia[4]) aus dem VIII. Jahrh., so läßt sich in Bezug auf die plastischere, realistischere Durchbildung des Einzelnen ein Fortschritt konstatieren,[5]) ein Zug, der sich überall in der karolingischen Zeit beobachten läßt.[6]) Auch die Bänder, die die Ranken an ihren Berührungspunkten zusammenbinden, und die in antiker Zeit selten,[7]) im Frühmittelalter sporadisch vorkommen, werden erst in karolingischer Zeit ziemlich allgemein angewandt.

Erzeugnisse karolingischer Kunst sind auch die sog. **Tutilotafeln,**[8])

[1]) Lit.: RAHN, Geschichte S. 114. — BUCHER u. GNAUTH, Das Kunsthandwerk, I, Taf. 21. — W. Lübke, Geschichte der Plastik, Bd. I, S. 307.

[2]) Vgl. S. 99 Anm. 7.

[3]) Vgl. S. 17.

[4]) CATTANEO p. 138.

[5]) So daß LÜBKE o. c. p. 307 dieses Werk sogar für eine antike Arbeit hielt.

[6]) Man denke z. B. an die Akanthusbordüren der karol. Elfenbeinarbeiten.

[7]) Etwa auf ägyptischen Elfenbeinwerken (vgl. STRZYGOWSKI, Kopt. Kunst, Taf. XVI).

[8]) Lit.: — RAHN, Geschichte S. 111, S. 787, Abb. S. 112. — ALW. SCHULZ, Tutilo von St. Gallen (in R. DOHME, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Lieferung VIII u. IX). — J. VON SCHLOSSER, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des Mittelalters (in Sitzungsberichte der K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-histor. Klasse, Bd. 123), Wien 1890, S. 180. — P. CLEMEN.

(Fig. 26—27) die als Einband eines Evangeliums[1]) dienen. — Die vordere Tafel zeigt in der Mitte eine Darstellung der *majestas Domini*: jene symbolisch-mystische, vielleicht aus dem Orient stammende,[2]) in karolingischer Zeit so sehr beliebte Darstellung, die ihrerseits wieder in die dogmatisch-mystische Atmosphäre des XI. Jahrhunderts überleitet. Von der Mandorla umgeben, thront in der Mitte der unbärtige Christus; ihm zur Seite schweben zwei Seraphim; oben und unten sehen wir die vier Evangelistensymbole und anstoßend daran in den vier Ecken die vier Evangelisten selbst. Zu oberst sind die bei der *majestas Domini* sehr oft anwesenden Personifikationen von Sonne und Mond, zu unterst hingelagert die Erde: ein Weib mit Kind an der Brust, und Ozeanus, charakterisiert durch ein Seeungetüm und einen Krug, dem Wasser entquillt. Als Füllmotive sind zwischen diese Figuren zum Teil runde, zum Teil viereckige Türme eingestreut. Ober- und unterhalb dieser Darstellung ist ein Rankenornament angebracht. Es wird gebildet durch je vier durch Bänder verbundene S, also jenes in altchristlicher und merowingischer Zeit so beliebte, schon beim Beromünster-Reliquiar in den Rankenstil übersetzte Motiv. In der näheren Durchbildung jedoch schließt es sich nicht, wie das eben erwähnte Reliquiar, dem Palmettenstil, sondern der Haltung des Elfenbeinwerkes No. 60 an, nur daß der realistische Zug, der in den Blättern des Elfenbeinwerks No. 60 vorliegt, hier gesteigert ist.[3])

Noch deutlicher ist der Einfluß des vorher behandelten Elfenbeinwerks auf dem Blattwerk der hintern Tafel sichtbar; sogar die Tierkampfszene kommt in der gleichen Fassung vor. Aber auch hier zeigt der Künstler hinsichtlich der Komposition einen selbständigen Geist: um dieselbe symmetrisch zu gestalten, wird die eben erwähnte Szene in die obere mittlere Einrollung verlegt, und unten wird das mittlere Blatt von zwei von rechts und links herkommenden Stielen gebildet, ein Motiv, das der Künstler möglicherweise schon gesehen haben kann.[4])

Merowingische und karolingische Plastik S. 132; Literatur-Angaben Anm. 333. — J. Mantuani, Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am „Evangelium longum“ zu St. Gallen, Straßburg 1900, in Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 24.

[1]) Evangelium longum, No. 53, Ms.

[2]) Vgl. Strzygowski, Kleinasien S. 202.

[3]) Man sehe z. B. die umgeworfenen Blattlappen an.

[4]) Es ist das ein in der spätantiken Kunst häufig vorkommendes Motiv (vgl. z. B. das Philoxenosdiptychon in Mailand, Sammlung Trivulzi — Abb. bei Strzygowski, Mschatta S. 269 — und den bekannten Pfeiler von Acre in Venedig (S. Marco) o. c. S. 270.

Darunter befindet sich eine Darstellung der „Ascensio St. Marie". Maria steht in Orantenstellung in der Mitte, rechts und links von zwei lebhaft bewegten Engeln umgeben. Unten links ist die Szene dargestellt, wie der heilige Gallus den Bären beschwört, rechts, wie er demselben Brot reicht (zu Füßen ein schlafender Begleiter des Heiligen). Beide Szenen sind durch den mit Kreuz versehenen Wanderstab (?) des Heiligen getrennt. Durch die Bäume, eine Art steif stilisierter Dreiblätter, die auf langen Halmen stehen, soll hier Wald angedeutet werden.

Sicherlich stammen die beiden Tafeln aus ein und derselben Hand. Die eigentümliche, sicherlich von der gleichzeitigen Miniaturmalerei[1]) beeinflußte Behandlung der Gewänder mit ihren unruhig flatternden Zipfeln und zahllosen Falten,[2]) die nur an einzelnen hervorragenden Stellen, am Unterleib und etwa am Oberschenkel zurücktreten, zeigen uns dies! Aber noch eine ganze Anzahl von Details bestätigen die Richtigkeit dieser Annahme: so die gleiche Behandlung der geschweiften Engelsflügel (erst Längsteilung durch zwei Linien, dann Querriffelung); ferner die stilistisch ähnliche Behandlung des Blattwerks (Verbindung durch Bänder, das Motiv der umgeschlagenen Blätter). Nicht zu vergessen ist aber auch die völlig identische Behandlung der Bäume bei der Gallusszene und der zentralen Füllornamente des Rankenwerks der vorderen Tafel. Auch atmen beide Tafeln den gleichen Geist: Überall tritt sehr deutlich das Bestreben hervor, deutlich und anschaulich zu wirken: man sehe einerseits die Engel bei der Himmelfahrt Mariä an, und andrerseits den Evangelisten Markus, der seine Feder spitzt. Vielleicht darf man hier auch an die realistische Behandlung des Blattwerkes erinnern, sowie daran, daß der Künstler es wagte, auf der hintern Tafel selbständige Kompositionen zu schaffen. Die Verschiedenheit der Gedankenkreise, die auch schon gegen die gleiche Autorschaft der zwei Tafeln ins Feld geführt wurde, ist dadurch bedingt, daß die *majestas Domini* eine in karolingischer Zeit beliebte Komposition war, für welche dem Künstler sicherlich Vorlagen zu Gebote standen.

Ob es nun der von Ekkehard erwähnte Künstlermönch Tutilo war, der die beiden Tafeln geschaffen hat, wird wohl bei der Unsicherheit, die nach den Untersuchungen Meyers von Knonau

[1]) Schlosser, S. 184, denkt hauptsächlich an irische Miniaturen.

[2]) Ähnliche Gewandbehandlung scheint überhaupt in der karolingischen Miniaturmalerei etwa vorzukommen (vgl. z. B. den Christus des Lotharevangeliums, Pariser Nationalbibliothek, Venturi II, p. 267).

Ekkehard als historische Quelle bietet, immer eine offene Frage bleiben. Sicher ist nur, daß wir zwei von dem gleichen Künstler herrührende Arbeiten vor uns haben, die in karolingischer Zeit oder kurz nachher in St. Gallen unter Einfluß des Einbanddeckels von Codex 60 und angelsächsischen Miniaturen entstanden sind.[1])

Importstücke sind wohl die zwei rankengeschmückten **Elfenbeinplatten (No. 360),**[2]) (Fig. 28) die den Deckel eines oblongen Kästchens bilden: vier Kompartimente, die zwei parallele, aus drei Einrollungen bestehende Rankenreihen zeigen. Je zwei dieser Kompartimente sind miteinander durch Bordüren in ähnlicher Fassung verbunden worden. Letztere stimmen jedoch in ihrer Länge nicht gut zu den erwähnten vier Kompartimenten, so daß ich daraus schließe, die Komposition sei ursprünglich eine andere gewesen.

Der Stil, in dem diese Ranken gehalten sind, bildet ungefähr das absolute Gegenteil von plastischer Empfindung. Von Licht- und Schattenwirkung ist keine Spur mehr vorhanden; das ganze Kunstwerk zeigt nur eine ganz glatte obere helle Fläche, aus der der tiefere, ebenfalls glatte, dunkel erscheinende Untergrund herausgeschnitten ist. Also nur Hell und Dunkel, nicht Licht und Schatten, lauter malerische, nicht plastische Wirkungen. Der Künstler geht sogar so weit, daß er eine größere Fläche überhaupt nicht sehen kann; alle Lichtwirkungen müssen möglichst zerstreut werden. So sind überall die Ranken, Blätter und Pinienzapfen möglichst gleichmäßig verteilt, ja selbst die Blätter werden ausgeschnitten und nur der Umriß beibehalten, und der Hauptstamm der Ranke mit einer Linie versehen. Es ist also hier ein Kunstgeist tätig, der die organischen Formen der Natur willkürlich dekorativ nach dem Prinzip des Tiefendunkels umgestaltet. Das ist ein Stil, der niemals karolingisch geheißen werden kann.

Einen merkwürdigen Gegensatz zu dieser stilistischen Behandlung bilden die Ornamente, die mehr Verwandtschaft mit griechischen Formen zeigen. Dies gilt in erster Linie für das Hauptmotiv, die Akanthusranke, dann aber auch für die einfacheren Ranken des Randes, ja sogar auch für jene Bordüre, die aus zickzackförmig aneinander gereihten Pelten besteht. Ähnliche Bordüren aus

---

[1]) Clemen, Merowingische und karolingische Plastik, S. 131 des S.-A., scheint mir etwas weit zu gehen, wenn er jedes Elfenbeinwerk einer bestimmten „Gruppe" zuteilen will. Gerade diese süddeutsche Gruppe, zu der er die Tutilotafeln zählt, scheint mir zum Teil recht verschiedene Tendenzen zu verfolgen, weshalb es mir nicht angebracht scheint, von einer Schule zu reden.

[2]) Rahn, Geschichte S. 114, Anm. 2.

Pelten, die in den verschiedensten Variationen aneinander gefügt sind, kennen wir genug aus den sonst stark hellenistischen Katakombenmalereien.[1]) Einzig das Vorkommen des oftmals verwandten Pinienzapfens erinnert uns daran, daß wir keine rein griechische Arbeit vor uns haben.

Wo sind nun diese Tafeln entstanden? In den Kunstkreisen des Abendlandes wüßte ich dieses Stück nicht unterzubringen; trotz verwandter Tendenzen ist das Frühmittelalter doch nie mit einer solchen Konsequenz vorgegangen; Beispiele, daß man sich z. B. gescheut hätte, ein Blatt mit seiner Oberfläche darzustellen, sind mir nicht bekannt. Wohl aber findet sich dieses Kunststreben in denjenigen Kunstkreisen vor, in denen die orientalische Tiefendunkelkomposition auf noch nachdrücklichere Weise den hellenistischen Reliefstil vertrieben hat, nämlich beim Islam, bei den Sassaniden, zum Teil auch in Byzanz.

Hier ist es nun sehr schwer, eine Entscheidung zu treffen, und zwar schon deshalb, weil unter den Kunstwerken, die früher und auch noch heute unter der Etikette „byzantinisch“ kursieren, manches Stück ist, das aus Syrien und andern orientalischen Gegenden stammt.[2]) Immerhin möchte ich — ohne eine Entscheidung treffen zu wollen — konstatieren, daß wir hier eine Arbeit vor uns haben, die manche Züge mit mesopotamisch-sassanidischen Kunstwerken gemein hat. Auch dort hatte der Hellenismus tiefe Spuren hinterlassen,[3]) und waren andererseits auch die Tiefendunkelkompositionen aufgekommen.[4]) Gerade jene Teilung der Ranken durch eine Mittellinie[5]) und die häufige Verwendung des Pinienzapfens[6]) sind typisch für die Sassanidenkunst; auch jener Schmuck von Pelten, die nicht durch Bänder verbunden sind, sondern einfach lose aneinander gereiht, scheint möglicherweise dort vorzukommen.[7])

Karolingisch ist eine **Elfenbeinskulptur**, die aus **Rheinau** (Fig. 29)

---

[1]) Im II. Jahrh. z. B. in der Lucina Kripta, Wilpert, Taf. 24 u. 25; bes. häufig erst im IV. Jahrh.; vgl. Wilpert, Taf. 91, 145, 197, 211 etc.

[2]) So kann man sich auch fragen, ob die von Rahn, Geschichte S. 114, Anm. 2, vergleichsweise angeführten marmorenen Ornamentreliefs des Doms von Ravenna nicht syrischen Einfluß aufweisen?

[3]) Vgl. das über die Emailvase von St. Maurice Gesagte, S. 102f.

[4]) Z. B. in Mschatta am Rankenwulst des Hauptgesimses (Strzygowski, Mschatta, p. 289).

[5]) Mschatta, Dreieck J.

[6]) Vgl. die bossierten Rosetten von Mschatta (o. c. S. 294).

[7]) Auf dem Bronzetäfelchen von Ephesus (o. c. S. 266).

stammt[1]) und früher als eine Arbeit des romanischen Zeitalters angesehen wurde. Sie enthält eine Darstellung des 27. Psalmes: Auf der oberen Hälfte — die durch eigentümlich geballte Wolkenstreifen von der unteren getrennt ist — sehen wir rechts einen Mann und eine Frau zu einem runden Turme schreiten, die sich von einem Knaben abzuwenden scheinen: „... denn mein Vater und meine Mutter verlassen mich; aber der Herr nimmt mich auf".[2]) Links davon ist ein Tempel, auf den ein Mann, von einem Opfer herkommend, zuschreitet: „... eines hätte ich gerne: daß ich im Hause des Herrn bleiben möge mein Leben lang".[3]) „... so will ich in seiner Hütte Lob opfern".[4]) Unten sehen wir Krieger, teils zu Pferd, die einen ebenfalls berittenen, auf seinem Pferde strauchelnden Mann zu verfolgen scheinen: „Gib mich nicht in den Willen meiner Feinde".[5]) Die ganze Darstellung zeigt überaus große Ähnlichkeit mit einer Miniatur des Utrecht Psalters;[6]) ob es eine direkte Kopie desselben ist oder beides auf eine späthellenistische Psalterminiatur zurückgeht,[7]) mag dahingestellt bleiben; sicher ist aber wohl, daß diese Skulptur in der karolingischen Zeit entstanden ist: der simaförmige Rand mit seinen Akanthusblättern, der ebenfalls in gleichzeitigen Elfenbeinwerken oft angewandte Rundturm[8]) geben uns den Beweis hierfür.

Ein verloren gegangenes **Antepedium**[9]) soll Karl der Große dem Stift **St. Maurice** geschenkt haben. Leider ist uns jedoch keine nähere Beschreibung, geschweige denn eine Abbildung erhalten.

Wohl ebenfalls aus karolingischer Zeit stammt ein **Reliquiar**,[10]) das im Domschatz von **Chur** (Fig. 30—31) aufbewahrt wird. Es gehört — wie dasjenige von St. Maurice — zu jenen kleinen, tragbaren Reli-

---

[1]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 274—76. — Zürich und das schweizerische Museum, 1890, Taf. XXXI. — Molinier p. 124—25.

[2]) Vers 10.

[3]) Vers 4.

[4]) Vers 6.

[5]) Vers 12.

[6]) Abgebildet bei Rahn u. Molinier o. c.

[7]) Der Utrecht-Psalter vertritt wahrscheinlich den späteren hellenistischen Typus einer Psalterillustration. Vgl. Byzantin. Zeitschrift 1901, S. 716.

[8]) Vgl. die Tutilotafeln.

[9]) Lit.: P. Furrer, Geschichte des Wallis, Bd. I, Sitten 1850, S. 72. — Aubert, Trésor p. 29 u. 46. — Rahn, Geschichte S. 85.

[10]) Lit.: (J. Burckhardt) Beschreibung der Domkirche zu Chur, in Mitteil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1857, Bd. XI, Heft 7, S. 162, Abb. Taf. VIII. — Rahn, Geschichte S. 118. — E. Molinier, Le trésor de la Cathédrale de Coire (mit Taf.), 1895, p. 21.

quiarien; nur zieht sich die gleiche Ornamentkomposition über das Dach und die unteren Seiten. Um den Unterschied zwischen der vertikalen Wand und der schrägen Fläche des Daches weniger hervortreten zu lassen, ist das letztere überaus steil geführt, so daß in der Tat die Linie, die zwischen Dach und Unterwand vermittelt, nicht so störend wirkt. Das Ornament, getrieben auf vergoldetes Kupferblech,[1]) ist das typische des Frühmittelalters. In der Hauptsache werden — wie auch bei den Chorschranken von Chur — die Anregungen aus Oberitalien stammen. Die Bandgeflechtkompositionen waren ja dort besonders im VIII. und IX. Jahrh. sehr beliebt, und speziell jene im spitzen Winkel ungebrochenen Bänder, die das Rahmenmotiv der einen Seite bilden, kommen auf langobardischen Werken des IX. Jahrh. an ähnlicher Stelle vor.[2]) Die das Mittelquadrat der gleichen Seite ausfüllende Komposition (aus Kreissegmenten bestehendes, kreuzförmiges Motiv mit Kreis durchsetzt), stellt eine in jener Zeit allgemein beliebte Komposition dar,[3]) wogegen die Detailbehandlung Erinnerungen an die fränkischen Grabfunde verrät.[4]) Die untere aufgeflickte Bordüre dagegen stammt erst aus dem hohen Mittelalter (wohl XI. Jahrh.).[5]) Die Edelsteine in runden und mandelförmigen Fassungen, die auf der andern Seite in das Bandgeflecht hineingestreut sind, kommen in der Goldschmiedetechnik des früheren Mittelalters überall vor.

Bei dem in Tierköpfe endigenden Geriemsel der Schmalseiten dagegen, bei dem der spitze Winkel eine noch größere Rolle zu spielen scheint, wäre eine Einwirkung angelsächsischer Miniaturen nicht ausgeschlossen.[6]) Die darüber befindliche Darstellung

---

[1]) Diese Technik kommt im Frühmittelalter auch sonst noch vor, z. B. am Kästchen von St. Benoit sur Loire aus der Mitte des VII. Jahrh. (L. Palustre. in Bull. monumental, tome XLVI, 1880, mit Heliograv. der zwei Langseiten) und dem von St. Bonnet d'Avalonze (Molinier in Gazette des Beaux-Arts 2ème période, tome XXXVI, 1887).

[2]) Nämlich auch als Bordüre. Das älteste mir bekannte Beispiel sind die Schranken des Baptisteriums von Cividale, 737, Cattaneo p. 96. — Häufiger im IX. Jahrh. (Cibor. von Porto bei Cattaneo p. 163; Bapt. von Pola o. c. p. 19; Schranken von St. Abbondio, o. c. p. 204).

[3]) Das aus Kreissegmenten bestehende kreuzförmige Motiv kommt etwa in der Merowingerzeit vor: am Reliquiar von St. Maurice (vgl. S. 87); in Vienne (Stückelberg, Langobardische Plastik, S. 50); in Arles (o. c. S. 93).

[4]) Besonders die Schraffierungen und das Auslaufen der Bänder in Tierköpfe.

[5]) Nach Molinier o. c. Nach Burkhardt o. c. aus dem XII. Jahrh.

[6]) Vgl. Westwood, Miniatures et ornaments of Anglo-saxon and irish monuments, passim.

zweier an einem Baume pickender Vögel[1]) und das auf nur einer Seite befindliche Kreuz mit erweiterten Enden, gehören zum allgemeinen Gut der Zeit. Die untere Seite zeigt das merowingische Sparrenornament.[2]) — Wann ist das Kästchen wohl entstanden? Ich denke kaum vor dem VIII. oder IX. Jahrh., denn in noch früherer Zeit kommen doch so komplizierte Bandgeflechte kaum vor. Auch jene große Rolle, die der spitze Winkel in demselben spielt, scheint mir eher auf die karolingische als auf die vorhergehende Epoche zu deuten.

Als eine Stiftung des Bischofs Altheus von Sitten erweist sich durch seine Inschrift[3]) ein **Reliquiar,** das im Domschatz von **Sitten** aufbewahrt wird.[4])

Die Vorderseite des Daches wird von zwei Heiligengestalten eingenommen; wie die rechts und links befindlichen Legenden erklären, sind es Maria[5]) und Johannes. Maria trägt in der verhüllten Linken ein Buch, die Rechte scheint nach griechischem Ritus zu segnen. Die um den Rücken geworfene, in altchristlicher Zeit bei Heiligendarstellungen beliebte Palla hat der Künstler merkwürdig schematisch behandelt. Sie scheint mit den in spätantiker,[6]) und frühmittelalterlicher[7]) Zeit beliebten Rosetten geschmückt zu sein. Auch das Untergewand ist schön mit vertikalen Streifen von runden Scheibchen verziert.

Ganz ähnlich ist die Gestalt des Johannes behandelt, die Gewänder womöglich noch schematischer als bei der Maria, mit geraden, geometrisch gezeichneten Falten. Die Köpfe beider Gestalten sind starr und leblos, die Augen nur durch einen Kreis mit einem Punkt, die Nase durch zwei lange gerade Linien, der Mund durch einen bloßen Strich angedeutet, wodurch dem Antlitz ein asketisch-starres

---

[1]) Wohl kaum Pfauen, wie Molinier meint. Bei den Pfauen sind immer die Augen auf dem Schwanz gezeichnet, selbst bei Werken von ziemlich roher Mache. Dazu haben sie fast immer eine Vase zwischen sich.

[2]) Vgl. z. B. S. 60 bes. Anm. 8.

[3]) Die Inschrift lautet: HANC CAPSAM DICATA IN HONORE SCE MARIAE ALTHEVS EPS FIERI ROGAVIT. Vgl. jedoch wegen der vorkommenden Ligaturen die photographischen Abbildungen bei Egli, Inschriften Taf. III Fig. 41.

[4]) Lit.: Rahn, Geschichte S. 118. — Blavignac, Architecture p. 134 (Abb. pl. XI u. Atlas pl. XXIII, Fig. 3 u. 4). — F. de Lasteyrie, Hist. de l'Orfèvrerie p. 89 ff. — Egli, Inschriften S. 45 (Abb. Taf. III Fig. 41).

[5]) Der Maria war die Kathedrale von Sitten geweiht (Egli, Inschriften S. 45).

[6]) Vgl. das S. 16 Gesagte.

[7]) Vgl. z. B. die Stuccostatuen der Petruldiskirche in Cividale, Abbildung bei Springer, Kunstgeschichte Bd. II, Fig. 60.

Gepräge verliehen wird. Alles das sicherlich nicht Zeichen byzantinischen Einflusses, sondern bloßes künstlerisches Unvermögen, dem zur Wiedergabe der menschlichen Gestalt nur einige geometrische Linien zu Gebote stehen.[1]) Auf der unteren Seite der Vorderseite sehen wir zwei Gebilde, die in jenen in hellenistischer Zeit beliebten Akanthuskandelabern ihre nächsten Verwandten haben.[2]) Nur hat der germanische Künstler die unteren Äste in Vogelköpfe auslaufen lassen. Die oberen Äste sind durch einen Ring zusammengehalten. Seltsam sind die zu oberst am Hauptstamm angefügten Gebilde. Ich vermute, daß wir hier eine unter dem Einfluß der persischen Kelchpalmette entstandene Umbildung des Blattes vor uns haben; denn daß die Form dieser zwei „Blätter" mehr Ähnlichkeit z. B. mit den entsprechenden Gebilden der Goldvase von St. Maurice hat als mit Akanthusblättern, ist nicht zu bestreiten. Wie und auf welchem Wege dieses Motiv hierher gelangt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Es kann, da in der arabischen Kunst Ägyptens nach ganz dem gleichen Vorbild umstilisierte Weinblätter vorkommen (vgl. z. B. das Friesstück aus dem arabischen Museum in Kairo, aus der Fatimidenzeit)[3]), zum ornamentalen Gute gehören, das aus dem Orient im Frühmittelalter in die arabische und vorromanische Kunst des Abendlandes strömte. Ja, ich halte es sogar nicht für ganz ausgeschlossen, daß der ganze Akanthuskandelaber, den wir hier vor uns haben, aus dem Orient importiert ist. Man vergleiche ihn nur z. B. mit jenem Kapitell von Bisutun,[4]) und wird gewahr werden, daß das in hellenistischer Zeit auftauchende Gut auch auf dem Umweg durch den Orient zu uns gekommen sein kann.[5]) Es

[1]) Ich möchte hierzu bemerken, daß schon, bevor es eine byzantinische Kunst gab, in Kunstkreisen, wo den Künstlern z. B. bei Textilien wegen der Technik, nur geometrische Linien zur Verfügung standen, die menschlichen Gesichter gerne eine asketisch-mürrische Miene annehmen (vgl. z. B. koptische Textilreste). Bei der byzantinischen Kunst hingegen haben wir ein bewußtes Streben, mit künstlerischen Mitteln diesen Eindruck zu erzielen.

[2]) Gerade in den ältesten Katakombenmalereien finden wir dieses und ähnliche Motive in hellenistisch-naturalistischem Stil (vgl. Domitilla-Katakomben, zweite Hälfte des I. Jahrh., Wilpert p. 4); noch illusionistischer in der Praetextat-Katakombe (zweite Hälfte des II. Jahrh.), aus einem Fruchtkorb aufsteigend.

[3]) Abb. im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlung, Bd. XXV, S. 332.

[4]) Abb. bei Flandin u. Coste Taf. 17 bis.

[5]) Daß in karolingischer Zeit auch persische Einflüsse geltend waren, wird man angesichts der Ornamente von St. Germigny des Près kaum bezweifeln können. (Vgl. die persischen Blattbildungen bei André Michel, Hist. d'arts p. 403.)

spielen da Beziehungen und Einflüsse mit, die wir heute noch nicht klar durchsehen können; trotzdem wollte ich aber diese meine persönlichen Meinungen und Beobachtungen nicht verschweigen.

Die Einfassung und Einteilung der vier Felder dieser Vorderwand wird durch die in merowingischer Zeit so sehr beliebten Reihen von Nägelknöpfen bewirkt.[1] Auf den Schmalseiten des Kästchens sehen wir unten das Brustbild einer Heiligen in ähnlicher Auffassung wie die Gestalten der Vorderseite, in der linken Hand ein Kreuz haltend, mit der Rechten nach griechischem Ritus segnend. Oben, auf dem Deckel, erhebt sich ein steif stilisiertes Baumornament; die Einrahmung bilden wie auf der Vorderseite Reihen von Nagelköpfen.

Die untere Hälfte der Rückseite zeigt in zwei trapezförmigen Rahmen je zwei Brustbilder von Heiligen in Vorderansicht. Es ist wohl die Emailtechnik, in der sie ausgeführt sind, daran schuld, daß der Künstler wenig Leben und Abwechslung in die Gestalten zu bringen wußte. Alle sehen einen mit ihrem nimbusgekrönten, tonsurierten Haupt starr und steif an; alle halten in der Linken ein Buch und sind mit dem gleichen Gewand bedeckt. Angesichts der von den andern Seiten verschiedenen Umrahmung und der doch entwickelten Emailtechnik, frage ich mich überhaupt, ob diese Bilder nicht eine spätere Zutat sein könnten. Sicher gilt das für die mächtige Sonnenblume der oberen Hälfte der Rückseite, die eine Addition des Barockzeitalters ist.

Die Unterseite endlich wird von der Inschrift eingenommen; das einzige Ornamentmotiv ist ein S, das ja, wie wir gesehen haben,[2] in merowingischer Zeit öfters zur Verwendung gelangte. Doch hat der Künstler dieses Kästchens das Ende in einen Tierkopf auslaufen lassen.[3])

Ob das von Stückelberg[4] publizierte **beinerne Kästchen von Sitten** auch aus dieser Epoche stammt, ist schwer zu sagen. Das Format (viereckiges Kästchen mit walmdachförmigem, sanft geneigtem Deckel) kommt schließlich zu allen Zeiten vor.[5] Und auch die Ornamentmotive (Tierfiguren, meist Vögel, einmal ein hoch-

---

[1]) Vgl. S. 27 f.

[2]) Vgl. S. 61 f.

[3]) Ähnlich wie die untern Äste des Akanthuskandelabers.

[4]) Lit.: E. A. Stückelberg, Aus der christl. Altertumskunde, Zürich 1904 S. 50, Abb. S. 50.

[5]) Vgl. z. B. das aus dem hohen Mittelalter stammende Elfenbeinkästchen von Chur, bei J. Burckhardt, Der Dom von Chur. Taf. VII.

gestelzter Vierbeiner [Kameel?], zum Teil in kreisrunden, mit dem Zirkel eingeritzten Medaillons) können ebensogut sogar modern sein.[1])

Ein vollständig schmuckloses **Bleikästchen von Sitten**[2]) mit Beindeckel, das nach STÜCKELBERG vielleicht ebenfalls karolingisch ist, kenne ich weder aus Abbildungen noch aus Autopsie und muß mich daher jeglichen Urteils enthalten.

---

[1]) In diesem Falle dürfte an eine Fälschung gedacht werden. — Herr Prof. ZEMP macht mich auf die durch den Utrecht-Psalter dokumentierte, populärere Strömung aufmerksam, der vielleicht solche Zeichnungen ihren Ursprung verdanken könnten.

[2]) Lit.: E. A. STÜCKELBERG, Aus der christlichen Altertumskunde, Zürich 1904. — Auch dieses Stück scheint — nach mündlicher Erkundigung — nicht mehr in Sitten zu sein.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Tafel 1.

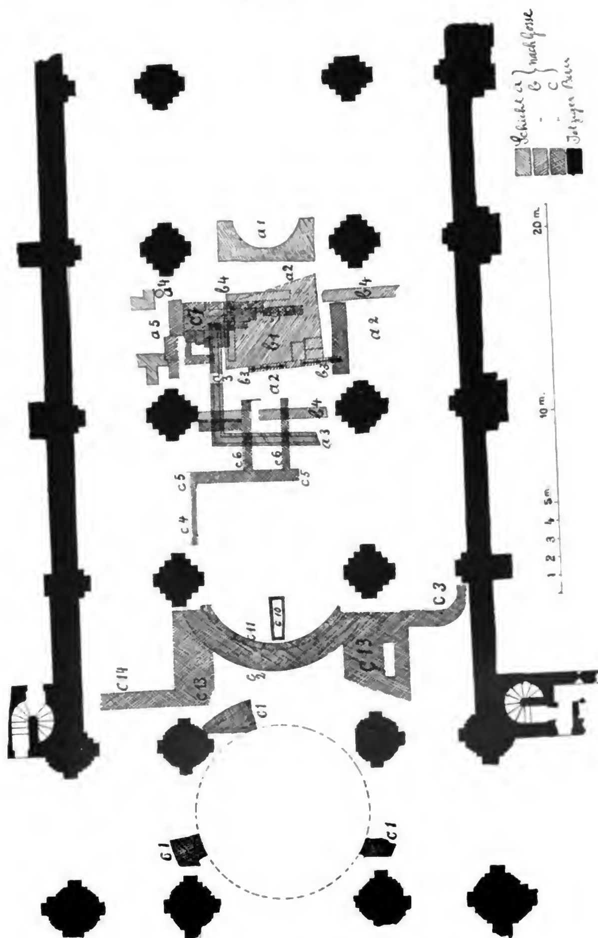


Fig. 1.

Ausgrabungen in der Kathedrale von Genf.

(Nach Gosse.)

Tafel 2.

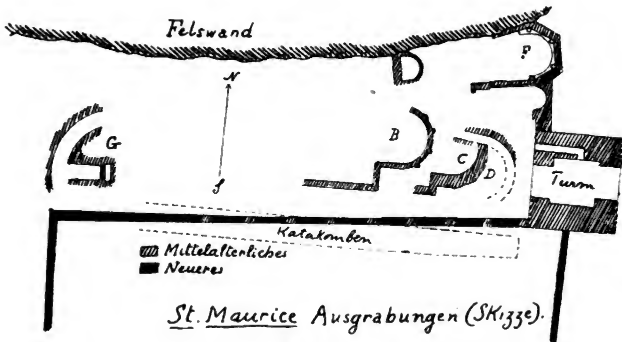


Fig. 2.

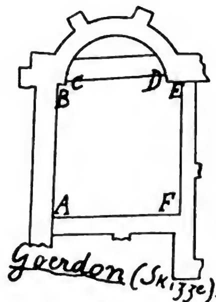


Fig. 3.

Tafel 3.

Fig. 4.

Elfenbeinreliefs von Beromünster.

(Illustration aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. Lehmann, Direktor des Schweiz. Landesmuseums.)

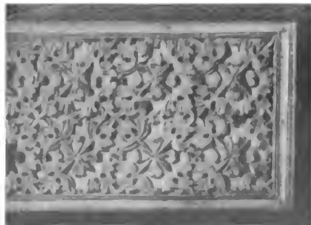


Fig. 5.

Elfenbeintafel von St. Gallen.

Tafel 4.

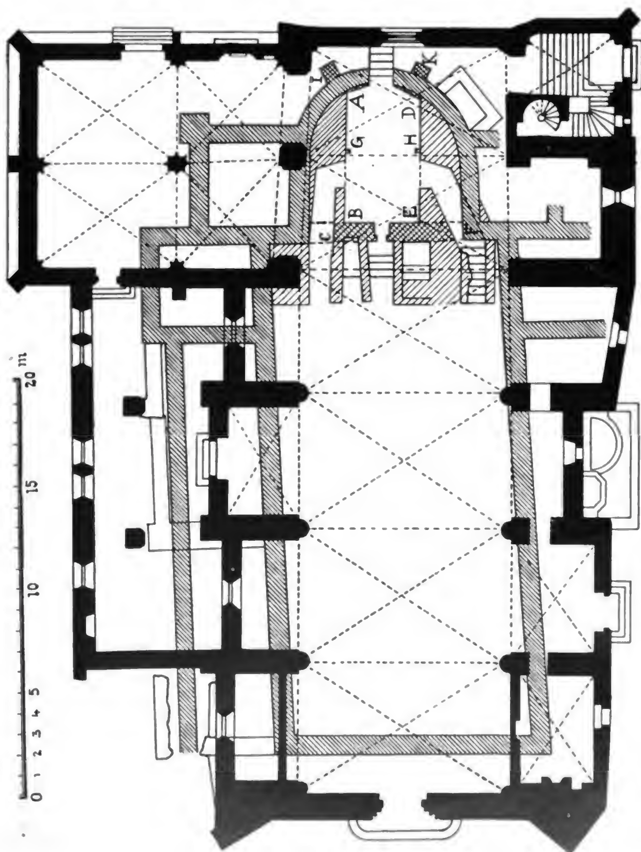


Fig. 6.

Genf, St. Gervais.

(Aus dem Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde.)

Tafel 5.



Fig. 7.
Skulpturfragment aus Genf.

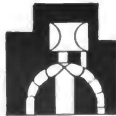


Fig. 8.
Chur, Luciuskrypta.

Tafel 6.



Fig. 9.

Tafel 7.



Fig. 10.

Reliquiar von Beromünster.

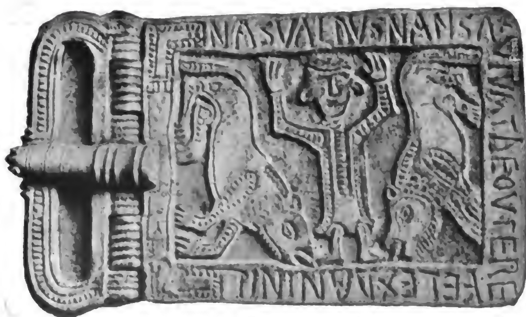


Fig. 11.

Burgundische Gürtelschnalle.

(Illustration aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. LEHMANN, Direktor des Schweiz. Landesmuseums.)

Tafel 8.

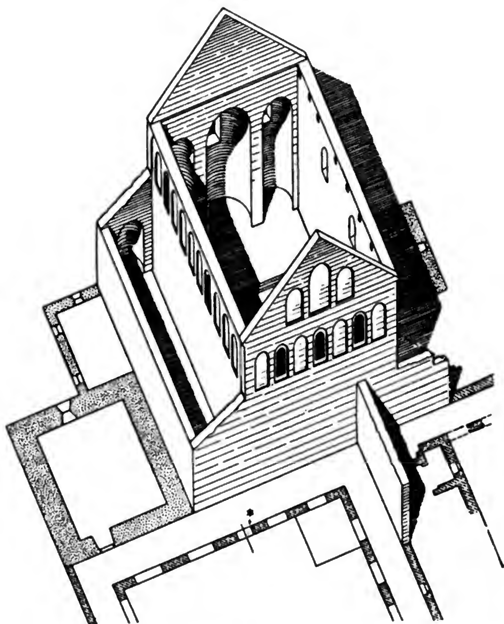


Fig. 12.

Klosterkirche zu Münster.

(Illustration aus den Mitteilungen des Vereins für Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler.)

Tafel 9.

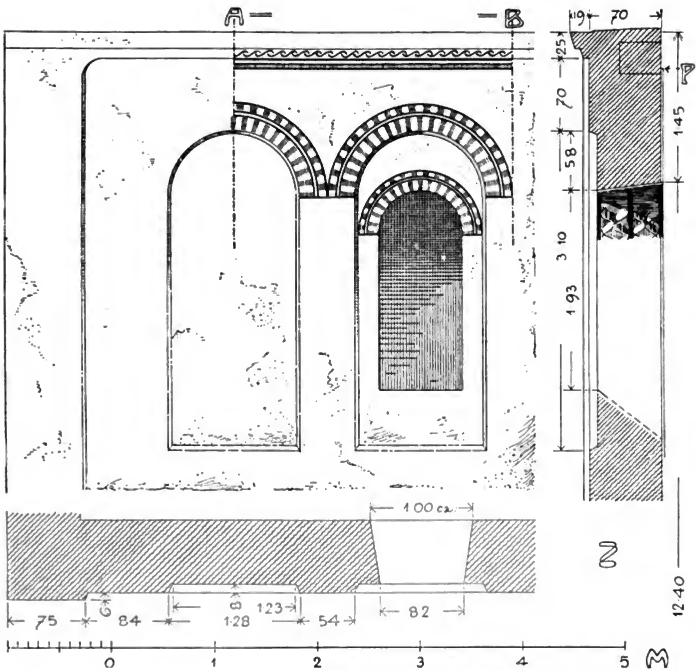


Fig. 13.

Klosterkirche zu Münster, Fenster.

(Illustration aus den Mitteilungen des Vereins zur Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler.)

Tafel 10.

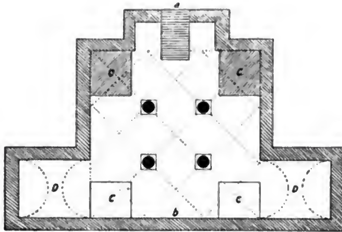


Fig. 14.
St. Gallen, Westkrypta.

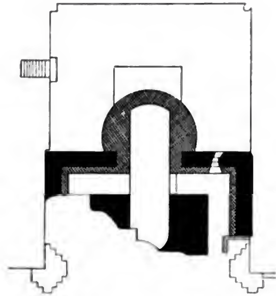


Fig. 15.
Zürich, Fraumünsterkrypta.

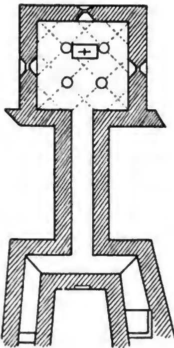


Fig. 16.
Reichenau, Oberzell, Krypta.

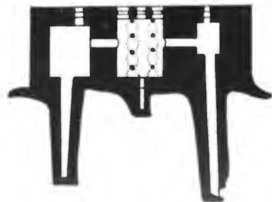


Fig. 17.
Konstanz, Domkrypta.

Tafel 11.

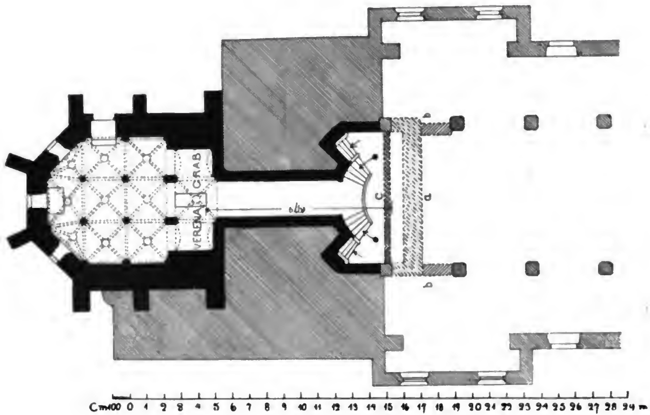


Fig. 18.

Zurzach, Verenakirche.

(Aus dem Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde.)

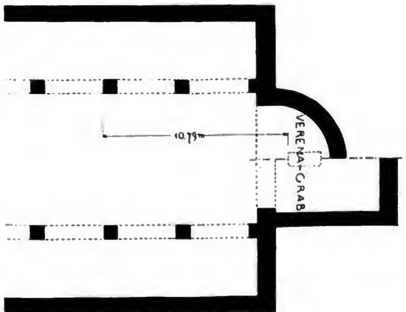


Fig. 19.

Zurzach, Verenakirche. Rekonstruktion.

(Aus dem Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde.)

Tafel 12.

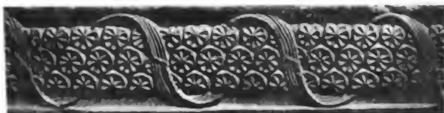


Fig. 20.

Chur, Chorschranken.

(Aus den Mitteilungen des Vereins für Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler.)

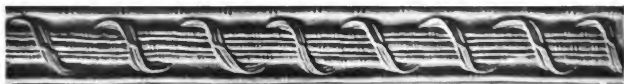


Fig. 21.

Chur, Chorschranken.



Fig. 22.

Chur, Chorschranken.



Fig. 23.

Chur, Chorschranken.

Tafel 13.

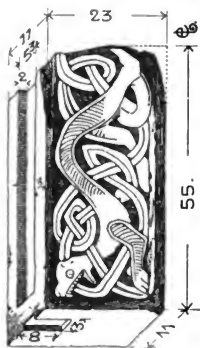


Fig. 24.
Münster, Marmorfragment.
(Aus den Mitteilungen des Vereins zur Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler.)

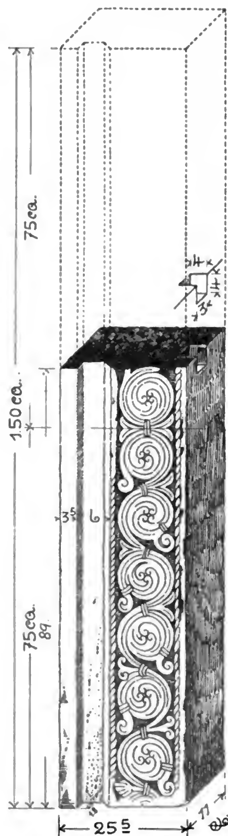


Fig 25.
Münster, Marmorfragment.
(Aus den Mitteilungen des Vereins für Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler.)

Tafel 14.



Fig. 26.

Tutilotafeln, Vorderseite.

(Illustration aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. Lehmann, Direktor des Schweiz. Landesmuseums.)

Tafel 15.



Fig. 27.

Tutilotafeln, Rückseite.

(Illustration aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. Lehmann.)

Tafel 16.



Fig. 28.
St. Gallen, Elfenbeinwerk, No. 360.



Fig. 29.
Rheinau, Elfenbeinskulptur.
(Illustration aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. Lehmann.)

Tafel 17.



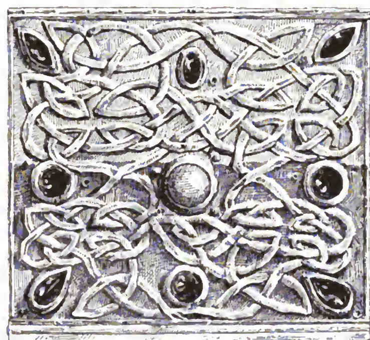


Fig. 30—31.

Reliquiar von Chur.

(Illustrationen aus dem Prachtwerke: Die gute alte Zeit von H. Lehmann.)

STUDIEN
ÜBER
CHRISTLICHE DENKMÄLER.
HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.
NEUE FOLGE DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN ALTERTUM UND MITTELALTER.
11. HEFT.

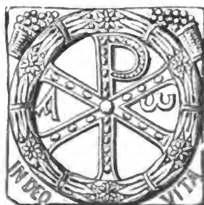
DIE GEBURTSKIRCHE VON BETHLEHEM

EINE UNTERSUCHUNG ZUR CHRISTLICHEN ANTIKE

VON

EDMUND WEIGAND.

MIT 7 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN.



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1911.

STUDIEN
ÜBER CHRISTLICHE DENKMÄLER

STUDIEN

ÜBER

CHRISTLICHE DENKMÄLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES FICKER

NEUE FOLGE
DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN
ALTERTUM UND MITTELALTER

ELFTES HEFT



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1911.

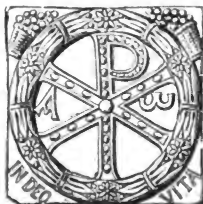
DIE GEBURTSKIRCHE VON BETHLEHEM

EINE UNTERSUCHUNG ZUR CHRISTLICHEN ANTIKE

VON

EDMUND WEIGAND.

MIT 7 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN.



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1911.

Dem Andenken
meiner Mutter, meinem Vater
und meinen Lehrern

in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsübersicht.

Einleitung.

Mit vollem Bedacht ist der Untertitel „Untersuchung zur christlichen Antike“ gewählt worden. Der darin ausgesprochene Gedanke ist noch mehr eine Forderung als ein allgemein zugestandener und eingebürgerter Begriff. Daß er der Kunstwissenschaft nicht mehr fremd ist, muß hauptsächlich als ein Verdienst Ludwig von Sybels angesprochen werden, der seine Berechtigung in den zwei Bänden seiner „Christlichen Antike“ (Marburg 1906 u. 1909) erwiesen hat. Der Begriff ist nur nicht so zu verstehen, daß die christlichen Künstler einfach auf das profan heidnische Gebiet hinübergegriffen und in schmarotzerhafter Weise sich in den Besitz dessen gesetzt hätten, was auf fremdem Gebiete erarbeitet worden war, sondern daß man die alten Christen als Menschen der späten Antike zu fassen habe, ihre Religion wie ihre Kunst. Wir sind ja heute nicht mehr der Ansicht, daß das Christentum als etwas ganz Unvorbereitetes, ohne alle Zusammenhänge nach rückwärts in die antike Welt eingetreten ist, sondern vielmehr, daß sich die gesamte religiöse Entwickelung derselben darauf hinspitzte, in einer im besten Sinne synkretistischen — eben der christlichen — Weltreligion zusammengefaßt zu werden, so wie sie kulturell zusammengefaßt war in der Ökumene und politisch im römischen Weltreich; wir sehen in ihm nicht so sehr den Gegensatz zu der wirklich lebendigen Religion in der hellenistisch-römischen Welt, sondern vielmehr das durch sie bedingte und aus ihr hervorgehende Endergebnis. So faßt auch notwendig die altchristliche Kunst den enger gewordenen Strom antiken Kunstkönnens und Kunstwollens zusammen. Freilich wir sehen noch nicht überall klar, wie sich die Fäden der Entwickelung rückwärts verbinden, namentlich nicht bei der großartigsten Leistung der Spätantike, der Schöpfung der Raumformen für den christlichen

Kult, desto klarer aber bei der Skulptur und den kleinplastischen Künsten, in der Ornamentierung und Malerei.

Die folgende Untersuchung befaßt sich mit der Geburtskirche von Bethlehem, einer Gründung Helenas, die zu den bedeutendsten Schöpfungen der konstantinischen Zeit gehört. Das Ziel ist nicht eine Geschichte der Geburtskirche überhaupt zu geben, sondern nur aus den ältesten Quellen das Bild der ursprünglichen Geburtskirche so klar als möglich zu gewinnen, dann aber aus historischen und archäologischen Gründen die heutige Kirche als die konstantinische Geburtskirche zu erweisen. Die literarischen Quellen sind teils Historiker, teils und hauptsächlich Pilgerschriften. Über die Eigenart der letzteren und die Bewertung der darin gegebenen Nachrichten habe ich an geeigneter Stelle einige Bemerkungen eingeflochten. Vorbild für die Behandlung war mir die große Arbeit von HEISENBERG über die Grabeskirche, wo zum erstenmal Ernst gemacht wurde mit der methodischen Ausschöpfung der Pilgerschriften (HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908). Für die archäologischen Untersuchungen ist die beachtenswerteste Vorarbeit das in jeder Hinsicht bedeutende Werk von DE VOGÜÉ über die Kirchen des hl. Landes (Les églises de la Terre Sainte, Paris 1860). Seitdem ist das Problem der Geburtskirche, das wesentlich in der Chorgestaltung beruht, recht oft aufgegriffen worden; die einen entschieden es dahin, daß der Chor der justinianischen Zeit angehöre, die anderen vertraten die Einheitlichkeit und damit den konstantinischen Charakter der Geburtskirche. Von allen diesen Untersuchungen und Äußerungen nimmt die neueste zusammenfassende Orientierung über die Geburtskirche von LECLERCQ (in CABROLS Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Fas. XIV, Paris 1908 col. 828—837) keine Notiz, sie gibt wesentlich nur ein Exzerpt aus DE VOGÜÉ.[1])

In der kunsthistorischen und kunstkritischen Betrachtung war es mein Ziel, eine Mittellinie zu finden zwischen den entgegengesetzten Standpunkten, die charakteristisch auf der einen Seite

[1]) Dazu kommt nunmehr, unmittelbar vor der Drucklegung meiner Arbeit, das soeben erschienene Monumentalwerk: „The Church of the Nativity at Bethlehem“ by W. HARVEY, W. R. LETHABY, O. M. DALTON, H. A. A. CRUSO and A. C. HEADLAM. Edited by R. WEIR SCHULTZ, London 1910“, womit sich der neugegründete Byzantine Research and Publication Fund bedeutungsvoll einführt. Es lag meinen Studien nicht zugrunde, doch habe ich die wenigen neuen Züge dem Bilde der Geburtskirche so gut als möglich eingefügt. Erfreulich war mir, daß wir auf verschiedenen Wegen zwar, doch zu wesentlich gleichen Resultaten kamen.

von Sybel, auf der andern von Witting oder Schmarsow vertreten werden: sorgfältiges Eingehen auf die Hervorbringungen der altchristlichen Kunst nach ihrer formalen Seite und ihrer Bedingtheit durch praktische Aufgaben, zugleich Achten auf die rückwärtige Verbindung mit dem Mutterboden der Antike, aber andererseits auch nachfühlende Wertung der Raumbildungen, in denen doch die eigentlich schöpferische Kraft dieser Epoche beschlossen liegt. Für mancherlei Förderung, die mir durch Bemerkungen der Herren Professoren Wolters und Heisenberg zuteil geworden ist, wie auch für ihre liebenswürdige Mithilfe bei den Korrekturen, spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus. Zu Dank fühle ich mich auch Herrn Professor Ficker und dem Herrn Verleger für jederzeit bewiesenes freundliches Entgegenkommen verpflichtet.

München, im März 1910.

A. Quellen zur Geschichte der Geburtskirche.

I. Eusebius.

In der Frage der konstantinischen Kirchenbauten ist Eusebius die authentische Quelle, dem Alter wie seinem Charakter als Historiker jener Zeit entsprechend; seine mannigfach hier einschlägigen Schriften müssen darum auch zur Untersuchung über die Geburtskirche zunächst herangezogen werden. Von der in der Tricennatsrede gegebenen Zusammenfassung der Bautätigkeit des großen Konstantin im hl. Lande soll sie ausgehen. Εἰς Κωνσταντῖνον τριακονταετηρικός c. 9, Heikel,[1]) S. 221. „Τρεῖς δ' ἀπολαβὼν ἐν τῇδε χώρας τρισὶν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας, πλουσίαις ταύτας οἰκοδομαῖς ἐκόσμει, τῷ μὲν <τῆς> πρώτης θεοφανείας ἄντρῳ τὰ τῆς καταλλήλου νέμων τιμῆς. . .“ Daraus ist nur die Tatsache eines Baues über der Geburtshöhle und dessen prächtige Ausstattung zu entnehmen; die Bauten sind als Ganzes mit Rücksicht auf ihre Bestimmung, die jeweiligen Momente aus dem Leben des Erlösers zu verherrlichen, einander gleichgestellt, ganz unbestimmt ist ihre Form und ihr Verhältnis zu den hl. Höhlen gelassen.

Wenn ich nun methodisch von den allgemeineren Angaben zu den spezielleren übergehe, muß ich den zusammenfassenden Bericht über die Bautätigkeit der Kaiserinmutter Helena heranziehen: Vita Const. III, 43 Heikel, S. 96: „Καὶ δὴ δύο ταῦτα μνήμης ἐπάξια αἰωνίου σεμνὰ καὶ περικαλλῆ καθιερώματα ἐπὶ δύο μυστικῶν ἄντρων Ἑλένη αὐγούστα θεῷ τῷ αὐτῆς σωτῆρι, θεοφιλοῦς βασιλέως θεοφιλὴς μήτηρ, εὐσεβοῦς τεκμήρια διαθέσεως ἵδρυτο, δεξιὰν αὐτῇ βασιλικῆς ἐξουσίας τοῦ παιδὸς παρασχομένου“. Zunächst überrascht es uns hier eine ganz andere Angabe über die Entstehung des Baues zu finden; denn in ganz klaren Worten ist hier Helena als Stifterin der Kirchen (es

[1]) Eusebius, Werke I., hrsg. von Heikel, Leipzig 1902, aus: Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrh., Bd. 7.

sind darunter die Geburts- und Ölbergskirche zu verstehen) genannt, ihrem kaiserlichen Sohne eine Mitwirkung aber nur insofern zugestanden, als er ihr die durch seine kaiserliche Macht bedingten Mittel zur Verfügung stellen konnte. Wir verstehen aber auch leicht, warum gerade in der Tricennatsrede Eusebius die drei Bauten dem Konstantin gibt;[1]) da gilt es in einer Rede, die im Kaiserpalast von Kpl. vor dem Kaiser und dem versammelten Hofe gehalten wird — und zwar nach dem Tode der Helena, die 330 starb — allen Glanz, der über die dreißig Jahre seiner Regierung ausgebreitet lag, wie in einem Brennspiegel zu fassen und über die Person des Jubilars auf dem Throne hinstrahlen zu lassen, in einer epideiktischen Rede, die nur in den weitesten Umrissen das Lebenswerk umschreibt und nicht genau abgrenzen kann, was seine Hand allein geschaffen und wo sie bloß mitgewirkt hat; oft gebietet schon der bloße Reiz einer rhetorischen Figur der nüchternen historischen Wahrheit Gewalt anzutun.[2])

Auch in dieser Stelle ist die ganz außerordentliche Pracht der beiden Heiligtümer gerühmt. Ihre Stellung zu den hl. Höhlen ist durch ἐπί bezeichnet, sie waren also als Denkmalskirchen über die Memoria gebaut; das erlaubt uns aber nicht ohne weiteres einen Schluß auf die Bauform; denn die Memorienkirche bedeutet keinen festen Bautypus. Sehen wir aber zu, ob nicht Eusebius uns noch weitere Aufschlüsse gibt, je schärfer wir zusehen.

Vit. Const. III, 43 (Heikel, S. 95): „Αὐτίκα δ' οὖν τῷ προσκυνηθέντι θεῷ δύο νεὼς ἀφιέρου, τὸν μὲν πρὸς τῷ τῆς γενέσεως ἄντρῳ, τὸν δ' ἐπὶ τοῦ τῆς ἀναλήψεως ὄρους . . . διὸ δὴ βασιλὶς ἡ θεοσεβεστάτη

[1]) Vgl. übrigens E. Schwartz, s. v. Eusebius in Pauly-Wissowas Enzyklopädie über die Komposition der Tricennatsrede (nach Wendland u. Harnack).

[2]) Tobler, der verdiente Verfasser der Monographie über Bethlehem, will (Bethlehem in Palästina, St. Gallen 1849, S. 102, A[3]) mit Berufung auf den Pilger von Burdigala und Euseb. Vit. Const. III, 40 (wohl 41), daß die Kirche von Konstantin erbaut sei, während „der gewöhnliche Troß der Schriftsteller" sie der Helena gebe; allein Tobler hat Eusebius nicht genau angesehen; er kann III, 41 nicht für sich in Anspruch nehmen, es ist im Gegenteil sogar ein starkes Zeugnis für Helena; das beweisen die Schlußworte (Heikel, S. 95): „Καὶ ταῦτα δὲ φιλοκάλως ἐτίμα, τῆς αὐτοῦ μητρὸς ἣ τοσοῦτον ἀγαθὸν τῷ τῶν ἀνθρώπων διηκονήσατο βίῳ διαιωνίζων τὴν μνήμην". Hätte nämlich Helena mit den Bauten über den beiden hl. Höhlen nichts zu tun gehabt, wäre sie nicht die Stifterin, so wäre nicht einzusehen, wieso Konstantin durch deren Ausschmückung ihr Andenken hätte verewigen können. Wohl aber tat er das, wenn er die von seiner Mutter begonnenen Bauten glanzvoll zu Ende führte; wir werden nur einer Absicht des kaiserlichen Sohnes gerecht, wenn wir in der Bewunderung der Bauten die Stifterin Helena ehren.

τῆς θεοτόκου τὴν κύησιν[1]) μνήμασι θαυμαστοῖς κατεκόσμει παντοίως τὸ τῆδε[2]) ἱερὸν ἄντρον φαιδρύνουσα, βασιλεὺς δὲ μικρὸν ὕστερον βασιλικοῖς ἀναθήμασιν καὶ ταύτην ἐτίμα, τοῖς ἐξ ἀργύρου καὶ χρυσοῦ κειμηλίοις περιπετάσμασί τε ποικίλοις τὰς τῆς μητρὸς ἐπαύξων φιλοκαλίας. . . Gegenüber der obigen mehr summarischen Angabe über die beiden Helenabauten läßt sich hier eine anscheinend betonte Differenzierung feststellen, sie scheint mir gegenüber der obigen Angabe ἐπὶ δύο μυστικῶν ἄντρων, an die hier das ἐπὶ τοῦ ὄρους anklingt, eine gewollte zu sein. Von der Ölbergskirche, die, wie wir genau wissen, ein Rundbau war,[3]) würde „πρὸς τῷ ἄντρῳ" nicht wohl gesagt werden können, weil das Verhältnis eines Rundbaues[4]) zu seiner Memoria nur durch ἐπὶ m. Gen. richtig bezeichnet wird; die Basilika dagegen liegt nur mit dem Presbyterium über der Memoria, dagegen der Hauptteil ihrer Anlage, das Langhaus mit dem Atrium, liegt vor oder an der Höhle; es ist darum die Vermutung nicht ganz abzuweisen, daß hier Eusebius mit schärfster Exaktheit das Lageverhältnis der beiden Kirchen angegeben und dabei ihre verschiedene bauliche Ausgestaltung im Auge gehabt hat.

Mehr ins einzelne gehende Angaben besitzen wir über die Ausstattung der Geburtshöhle. Was haben wir nun hier unter den μνήματα zu verstehen? Die entsprechenden Stellen bei der Grabeskirche, wo μνῆμα ἅγιον oder σωτήριον immer das hl. Grab bedeutet,[5]) mögen uns einen Richtpunkt geben; es führt darauf, hier zunächst an die Krippe zu denken. Origenes[6]) kennt schon eine Krippe in der Höhle von Bethlehem; andererseits ist zur Zeit des Hieronymus sicher eine Krippe in der Geburtsgrotte (s. u.). Wie ist es nun zu erklären, daß die μνήματα sozusagen als Geschenk der Helena hin-

---

[1]) Usener, Weihnachtsfest, S. 284, 31 gibt κύησις wieder durch *puerperium* Niederkunft, während Heikel, Wort- und Sachregister, S. 316 unter Heranziehung dieser Stelle κύησις mit Schwangerschaft übersetzt, was hier wenigstens sinnlos ist.

[2]) τῇδε kann adverbiell sein = dort, dort befindlich, es ist aber nicht unmöglich es auf die θεοτόκος zu beziehen, weil Eusebius ὅδε, ἥδε, τόδε durchaus nicht bloß mit Beziehung auf das folgende gebraucht: vgl. das obige ἐν τῇδε χώρας.

[3]) *Hieron. lib. nom. ex act. apost.* Migne, lat. 23 col. 1301: „*cum ecclesia rotundo schemate et pulcherrimo opere conderetur*".

[4]) Und gerade der Ölbergskirche, die in der Mitte des Daches eine Öffnung gehabt haben soll.

[5]) S. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Leipzig 1908, I, S. 43.

[6]) Κατὰ Κέλσου I, 51 Migne, graec. 11 col. 756: „Ἀκολούθως τῇ ἐν τῷ Εὐαγγελίῳ περὶ τῆς γενέσεως αὐτοῦ ἱστορίᾳ δείκνυται τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ἔνθα ἐγεννήθη, καὶ ἡ ἐν τῷ σπηλαίῳ φάτνη, ἔνθα ἐσπαργανώθη".

gestellt werden? Eine Nachricht aus altchristlicher Zeit weist uns einen Weg zur Erklärung. Tobler[1]) erwähnt eine Bemerkung des Chrysostomus, die lautet: „Schätzbarer ist mir die Krippe, die auf die Seite kam“; er stützt sich dabei auf Faber II, 446.[2]) Da Faber nicht angibt, woher die Stelle bei Chrysostomus genommen ist, wird eine Kontrolle sehr schwer und ich habe die Stelle auch bei mühevollstem Suchen nicht gefunden; aber des Rätsels Lösung bot sich mir von einer andern Seite. Usener, Weihnachtsfest S. 284, sagt: Der römische Presbyter, dessen Weihnachtspredigt in der 2. Beilage[3]) folgt, ruft aus: „O wenn es mir verstattet wäre, jene Krippe zu sehen, darin der Herr gelegen! Jetzt haben wir Christen als ob wir ihm damit ehrten die irdene (*luteum*) Krippe entfernt und eine silberne hingestellt“. Es ist offenkundig, daß wir hier die wörtliche Übersetzung der ersten Zeilen unseres bei Faber zitierten Textes haben, so daß also die angebliche Äußerung des Chrysostomus identisch ist mit einer Stelle aus der Weihnachtspredigt des römischen Presbyters. Hier haben wir also die Nachricht, daß die ursprüngliche Krippe zu irgend einer früheren Zeit[4]) beseitigt und an deren Stelle eine Krippe aus Edelmetall getreten ist; zur Zeit des Antoninus (ca. 600) ist eine solche in der Geburtshöhle.[5]) Es ist nun mehr als wahrscheinlich, daß diese Erneuerung der Krippe in kostbarem Material auf die

---

[1]) A. a. O. S. 167, A[2].

[2]) Dieser (*Fratris Felicis Fabri Evagatorium*, Stuttgart, Bibliothek des literar. Vereins 1843) sagt: „*Porro praesepe illud, quod hodie est in loco, est marmoreum, tabulis albis expolitissimis factum in loco vero praesepis Domini et subtili schemate ornatum; quod deplorat Chrysostomus dicens: O, si mihi liceret illud praesepe videre, in quo Dominus jacuit! Nunc nos Christiani quasi pro honore tulimus lutum et posuimus argentum. Sed mihi pretiosius illud est, quod ablatum est. Nam argentum et aurum miratur gentilitas, christiana fides et devotio miratur luteum illud praesepe, quia qui in illo praesepi natus est, aurum condemnat et argentum. Non condemno eos, qui honoris causa fecerunt, neque etiam illos damno, qui in templo fecerunt vasa aurea, sed admiror Deum creatorem mundi, qui non inter aurum et argentum, sed in luto nascitur. Haec ille*“.

[3]) Ist nie erschienen.

[4]) Die Weihnachtspredigt des römischen Presbyters fällt in das V. Jahrh., s. Usener a. a. O.

[5]) Geyer, Itinera Hierosolymitana, Corpus script. eccles. lat. 39, Wien 1898, S. 178: „*Spelunca, ubi natus est Dominus, in qua est ipsum praesepium ornatum ex auro et argento*“. Diese Angabe hat verwertet Eucherius (s. u.) und ein anonymer Biograph des hl. Hieronymus (s. u.), der indes seine Angabe ausdrücklich auf Antoninus zurückführt.

Kaiserin Helena zurückgeht.[1]) So wäre das „μνήματα", das gar nichts anderes als konkrete Erinnerungsgegenstände an ein Ereignis aus dem Leben Jesu bedeuten kann, zum Teil erklärt; allein der Plural erfordert mindestens noch einen weiteren Erinnerungsgegenstand. Es steht gerade nichts im Wege, hier schon an eine Trennung der eigentlichen Geburtsstätte von der Stätte der Krippe und deren Ausschmückung zu denken, wofür wir später bei Sophronios und Adamnan ein ausdrückliches Zeugnis besitzen. Aber wir können uns auch an die obige Stelle aus Origenes erinnern; darnach wird sowohl die Höhle als auch die Krippe gezeigt, und in der Tat ist auch die Höhle als solche μνῆμα und Gegenstand der Verehrung; daraus liesse sich auch die Verquickung der Vorstellungen in dem Ausdruck „μνήμασι κατεκόσμει" begreifen: das μνῆμα ist in einem Falle gegeben durch die Höhle, die nur eine Ausschmückung erfährt, im andern wird es durch Helena sozusagen erst geschaffen, die silberne Krippe ist ein Geschenk der Helena. Was wir uns weiterhin unter den goldenen und silbernen Kleinodien und den buntgewirkten Teppichen, den Geschenken des Kaisers, vorzustellen haben, wird durch den Bericht der Aetheria des Näheren beleuchtet (s. u.).

Ein Doppeltes scheidet diese Angaben über die Geburtskirche von den neidenswert zahlreichen und bestimmteren, wenn auch mancher Deutung fähigen Umrißzeichnungen der Anlagen am hl. Grabe, die Kürze und die durch rhetorisch gesuchte Ausdrücke verursachte Unklarheit; als feststehende Resultate gewinnen wir jedoch, daß Helena als die Stifterin des Baues zu betrachten ist, der bestimmt war, eines der wichtigsten Momente aus der Heilsgeschichte zu verherrlichen, daß sie und etwas später Konstantin die Geburtshöhle prächtig ausstatteten und daß Konstantin nach dem Tode seiner Mutter den Bau vollendete.

Als Angaben, die auf Eusebius als die Ur- oder Hauptquelle zurückgehen, müssen wir die folgenden Nachrichten bei Historikern oder kirchlichen Schriftstellern betrachten:

1. *Paulini Nolani episc. ep.* 31, 3 *ad Severum* Migne, lat. 61, col. 327f.: „*Itaque prompto filii imperatoris assensu mater Augusta*

---

[1]) Nicht, wie Usener (ebd.) annimmt, auf das V. Jahrh., weil er die Äußerung des Hieronymus ep. 46 und 108: „*Romae praetulit* (*Paula*) *Bethlehem et auro tecta fulgentia informis luti vilitate mutavit*" auf die Krippe bezieht, während es nur den ländlich-ärmlichen Charakter Bethlehems im Gegensatz zu den goldstrotzenden Palästen Roms bezeichnet (ep. 46 Migne, lat. 22 col. 490 heißt es: „*in Christi vero, ut supra diximus, villula tota rusticitas est*").

patefactis ad opera sancta thesauris toto abusa fisco est. quantoque sumtu atque cultu regina poterat, et religio suadebat, aedificatis basilicis contexit omnes et excoluit locos, in quibus salutaria nobis mysteria pietatis suae, incarnationis et passionis et resurrectionis atque ascensionis sacramentis Dominus Redemtor impleverat". Ähnlich spricht dann Sulpicius Severus sich aus, nur daß er bei der Aufzählung gerade das „*incarnationis*" ausläßt: „*in loco Dominicae passionis et ascensionis et resurrectionis*" (Migne, lat. 20, col. 148).

2. Sokrates sagt in seiner Ἐκκλησ. ἱστ. I, 17 (Migne, graec. 67, col. 120): „Ἡ δὲ τοῦ βασιλέως μήτηρ, ποιήσασα τὴν Νέαν Ἱερουσαλήμ, καὶ ἐν τῷ ἄντρῳ τῆς Βηθλεέμ, ἔνθα ἡ κατὰ σάρκα γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ἑτέραν ἐκκλησίαν οὐχ ἧττον κατεσκεύασεν". Die lateinische Übersetzung, die beigegeben ist, lautet: „*alteram ecclesiam priore illa haudquaquam inferiorem exstruxit*". Ebenso haben dann auch de Vogüé, Guérin, Leclercq und Harvey-Lethaby übersetzt. Das besagt aber das „οὐχ ἧττον" gar nicht, es müßte „οὐχ ἥττονα" heißen; die adverbiale Wendung „οὐχ ἧττον" ist nur ein verstärktes „καί". Demnach sagt Sokrates: Sie errichtete ebenso auch[1]) eine zweite Kirche an der Höhle zu Bethlehem. Zu dem Ausdruck „Νέα Ἱερουσαλήμ" s. Eus. Vit. Const. III, 33.

3. Sozomenos sagt in seiner Ἐκκλησ. ἱστ. II, 26 (Migne, graec. 67, col. 933): „Ἐν μέρει δὲ καὶ Ἑλένη ἡ αὐτοῦ μήτηρ δύο ναοὺς κοδόμησε, τὸν μὲν ἐν Βηθλεὲμ ἀμφὶ τὸ τῆς γεννήσεως Χριστοῦ σπήλαιον". „Helena seine Mutter erbaute ihrerseits auch zwei Kirchen, die eine in Bethlehem um die Höhle der Geburt Christi".

2. Der Pilger von Burdigala.

Etwa im Jahre 333 oder 334 wanderte[2]) ein aquitanischer Pilger durch das hl. Land, ein schweigsamer Mann, der die Erlebnisse vieler Tage nicht anders angab als durch die Zahl der Nachtquartiere und der Relaisstationen, sonstige Eindrücke und Sehenswürdigkeiten der Fahrt auf den engsten Raum zusammendrängte. Und doch sind uns seine kurzen Nachrichten überaus kostbar; sie eröffnen die lange Reihe der Pilgerberichte aus dem hl. Lande, die über das Mittelalter in immer breiter schwellendem Strome bis in die neueste Zeit die Verbindung mit dem Mutterlande der mono-

[1]) Nicht: eine ebenso schöne.

[2]) S. Zeitschr. d. d. Palästina-Ver. XXXIII, S. 169—188 die Studie von R. Hartmann und ebd. XXXIV, S. 39 die Bemerkung von R. Eckardt.

theistischen Religionen aufrecht erhalten. Hauptziel der Pilger ist naturgemäß Jerusalem mit seinen zahllosen Stätten der für Christen aller Bekenntnisse, Juden und Mohammedaner heiligsten Erinnerungen. Dorthin konzentriert sich auch das stärkste Interesse des unbekannten Pilgers von Burdigala; von dort wandert er eines Tages die Straße nach Bethlehem hinab; in einer Entfernung von vier Milien sieht er das Grabmal der schönen Rachel zur Rechten und kommt nach zwei weiteren Milien Weges nach Bethlehem: „*Ubi natus est Dominus Jesus Christus, ibi basilica facta est jusso Constantini*“ (Geyer, S. 25).

Was es mit der Angabe „*iusso Constantini*“ für eine Bewandtnis hat, haben wir oben gesehen, der Pilger von Burdigala ist kein Zeuge, der gegen den Historiker Eusebius aufstehen kann. Aber etwas Dankenswertes lassen uns doch seine Worte über Eusebius hinaus erkennen, daß nämlich um 334 die Basilika von Bethlehem vollendet war. Da nun die Kirchenbauten in Palästina bald nach dem Nicäner Konzil von 325 in Auftrag gegeben wurden, so berechnet sich die Bauzeit auf etwa acht Jahre. Unser Pilger hat für alle diese Kirchenbauten die typische Formel: „*ibi basilica facta est iusso Constantini*“ (s. Geyer, J. H. S. 23, 2; 23, 15; 25, 4; 25, 13); nur zweimal reißt ihn die Bewunderung fort zu der Erklärung: „*id est dominicum mirae pulchritudinis*“; das geschieht einmal bei den großartigen Anlagen am hl. Grabe, die nach dem Willen Konstantins die schönsten Bauwerke jeder Stadt überbieten sollten (Vit. Const. III, 31 s. u.); das andere Mal bei der in schweigender Wüsteneinsamkeit liegenden Kirche an der Mambreeiche; bei dem mehr als lakonischen Charakter des Pilgerberichtes sind wir nicht berechtigt, daraus einen Schluß zu ziehen, der die Ölbergs- und die Geburtskirche in ein ungünstiges Licht setzte.

Hier muß auch einer Behauptung gedacht werden, die Usener (a. a. O. S. 283) gelegentlich eines kurzen Überblicks über die Geschichte der Geburtskirche aufgestellt und die sich bis in das Reisewerk des russischen Archäologen Kondakoff verirrt hat.[1]) „Constantinus schmückte später die Krypta durch kostbare Weihgeschenke. Dies wird im Jahre 335 geschehen sein; das im Jahre 333 abgefaßte Reisehandbuch ‚von Bordeaux nach Jerusalem‘ nennt in Bethlehem nur die konstantinische Basilika“. Usener schließt hier aus einem „*argumentum ex silentio*“. Daß das gerade bei dem

[1]) Archäol. Reise durch Syrien und Palästina. Petersburg 1904 (russ.), S. 269.

Charakter unseres Pilgerbuches von vornherein bedenklich ist, braucht keiner Erörterung. Aber er schließt nicht einmal richtig; denn sonst müßte er damit beweisen, daß es damals in Bethlehem eine Geburtsgrotte nicht mehr gegeben hat, daß sie vielleicht durch den Basilikenbau verschwunden war. Aber freilich, wir wissen aus Eusebius und späteren Nachrichten, daß die Höhle als das eigentliche Heiligtum in und unter der Kirche weiterbestanden hat, nur findet es der Pilger nicht für notwendig das eigens hervorzuheben. Auch im Texte des Eusebius findet sich keine Grundlage für den von Usener gezogenen Schluß. Denn *Vita Const.* III, 43 ist ja schon von Helena gesagt, daß sie die Geburtsgrotte herrlich ausstattete; das hätte für den Pilger genügt, die Grotte zu erwähnen, wenn er sie überhaupt erwähnen wollte. Die ausschmückende Tätigkeit Konstantins dagegen beschränkte sich mehr auf das Mobiliar der Kirche, dessen Pracht nur an den höchsten Feiertagen voll zur Entfaltung kam, wie wir im nächsten Abschnitt erfahren werden. Über den Zeitpunkt des μικρὸν ὕστερον (III, 43) kann uns also der Pilger gar keinen Aufschluß geben; nur aus Eusebius selbst können wir entnehmen, daß es nach 330, dem Todesjahre der Helena geschah.[1]) Das Werk also, das Helena wegen ihres zu früh eintretenden Todes nicht mehr vollenden konnte, hat Konstantin pietätvoll im Geiste seiner Mutter zu Ende geführt.

3. Die Peregrinatio Aetheriae.[2])

Etwa sechs Jahrzehnte später als der aquitanische Pilger wandert wieder eine gallische Provinzialin, diesmal aus dem narbonensischen Gallien, über den geweihten Boden des hl. Landes, aber mit ganz anders aufgeschlossenen Sinnen und namentlich mit einem regen Interesse für die palästinensische Liturgie. Zugleich verspürt sie das lebhafte Bedürfnis, das was sie in diesen ihr vielfach ganz neuen Zeremonien erlebt, ihren Mitschwestern in der fernen Heimat ausführlich mitzuteilen. So gestattet uns dieses Büchlein höchst interessante Einblicke in

---

[1]) Und zwar aus den Worten *Vit. Const.* III, 41: „Καὶ ταῦτα δὲ φιλοκάλως ἐτίμα, τῆς αὐτοῦ μητρὸς .... διαιωνίζων τὴν μνήμην“.

[2]) Zu der Datierung dieser Peregrinatio, die neuerdings durch K. Meisters Habilitationsschrift: *De itinerario Aetheriae abbatissae perperam nomini s. Silviae addicto*, Rhein. Mus., N. F. 64 (1909), S. 337 ff., aus dem Ende des IV. in das dritte Jahrzehnt des VI. Jahrh. versetzt worden ist, s. meinen Aufsatz in der Byz. Zeitschr. 20 (1911), S. 1—26. Die Pilgerschrift gehört in das letzte Jahrzehnt des IV. Jahrh.

die palästinensische Liturgie des ausgehenden IV. Jahrh. Aber noch mehr, gerade diese Liturgie, die mit den vorhandenen Kultusbauten einen engen Zusammenhang von Anfang an hat, weil sie für dieselben geschaffen wurde, oder bald gewinnt, wenn eine Übertragung aus fremdem Gebiet vorliegt, läßt uns in vielen Punkten klar über die Anlage der Bauten sehen. Unglücklicherweise liegen nur eben für die Geburtskirche die Verhältnisse sehr ungünstig; denn die von Gamurrini in der Marienbruderschaftsbibliothek von Arezzo gefundene Handschrift ist unvollständig; es fehlen Anfang und Ende und in der Mitte zweimal je ein Blatt, und hier gerade die Schilderung der Prozession, welche die Kirche von Jerusalem am Vorabend von Epiphanie zur nächtlichen Vigilfeier in die Geburtskirche führt. Nur über den kostbaren Schmuck der Kirchen in der Festoktave erfahren wir Näheres (c. 25. S. 76): „*Qui autem ornatus sit illa die ecclesiae vel Anastasis aut Crucis aut in Bethleem, superfluum sit scribi. Ubi extra aurum et gemmas aut sirico nichil aliud vides; nam et si vela vides, auroclava, oloserica sunt, si cortinas vides, similiter auroclavae, oloסericae sunt. Ministerium autem omne genus aureum, gemmatum profertur illa die. Numerus autem vel ponderatio de ceriofalis vel cicindelis aut lucernis, vel diverso ministerio, numquid vel existimari vel scribi potest? Nam quid dicam de ornatu fabricae ipsius, quam Constantinus sub praesentia matris suae, in quantum vires regni sui habuit, hornavit auro, musivo et marmore pretioso, tam ecclesiam maiorem, tam Anastasim vel ad Crucem vel cetera loca sancta in Jerusolima*“?[1]) „Es ist überflüssig von dem Schmucke der Anastasis oder der Kreuzeskirche oder der Kirche von Bethlehem an jenem Tage zu schreiben. Da siehst du nichts als Gold und Edelsteine und Seide; denn die Vorhänge, die du siehst, sind mit goldenen Borten verziert und ganz von Seide und in gleicher Weise sind auch die Teppiche[2]) ganz von Seide und mit goldenen Borten verziert. Das Kirchengerät aber, das zur öffentlichen Verwendung kommt, ist durchaus von Gold und mit Edelsteinen besetzt. Die Zahl und das Gewicht der Kandelaber, Leuchter[3]) und Lampen und des verschiedenartigen Kirchengerätes kann kaum geahnt oder beschrieben werden. Was soll ich gar sagen von der Pracht des Baues selbst,

---

[1]) Der Bequemlichkeit halber gebe ich hier eine Übersetzung bei.

[2]) Cortina = περιπέτασμα: man hat an Wandteppiche oder größere Vorhänge etwa für Säuleninterkolumnien zu denken.

[3]) S. Thesaur. l. l. s. v. col. 1050; 2: aus zahlreichen Belegstellen geht hervor, daß unter *cincindela* eine Lampe oder ein Leuchter zu verstehen ist.

den Konstantin unter der Beihilfe seiner Mutter, so gut es nur die Machtmittel seines Reiches zuließen, mit Gold, Mosaik und kostbarem Marmor schmückte und zwar sowohl die größere Basilika wie die Anastasis und die Golgothakirche und die übrigen hl. Stätten in Jerusalem"? Zwei Momente sind hier zu beachten, einmal daß oben die Kirchen von Bethlehem in ihrer Ausstattung den Kirchen von Jerusalem gleichgestellt sind, daß aber zuletzt, wo von dem Bau selbst und der Innendekoration durch Konstantin die Rede ist, nur die Anlagen am hl. Grabe namentlich erwähnt und dann der allgemeine Ausdruck „*vel cetera loca sancta in Jerusolima*" gebraucht wird. Darunter kann nicht gut etwas anderes verstanden werden als die Ölbergskirche und die Geburtskirche in erster Linie; denn von ihnen wissen wir durch Eusebius, daß sie von Konstantin unter der Beihilfe seiner Mutter[1]) erbaut wurden; auch müssen sie billig zu den Kirchen Jerusalems in dem Sinne gezählt werden, daß sie mit in die Liturgie von Jerusalem einbezogen waren. Mit Rücksicht hierauf und in Analogie zu der ersten namentlichen Aufzählung kann wohl als sicher angenommen werden, daß die Ausführungen der Aetheria sich durchweg auch auf Bethlehem beziehen, zumal sie gerade bei der Schilderung der Epiphaniefeier, deren Hauptakt sich in Bethlehem vollzog, eingeschaltet sind.

Wir haben somit hier die erste Ekphrasis zu den allzu kurzen Angaben bei Eusebius: die βασιλικὰ ἀναθήματα (*Vit. Const.* III, 43), die goldenen und silbernen Kleinodien und die ποικίλα περιπετάσματα werden uns faßbarer durch die Nennung der zahlreichen Kandelaber und Lampen, die naturgemäß bei dem bethlehemitischen Nachtgottesdienste eine besondere Rolle spielten und den mystischen Reiz der Feier nicht wenig erhöhten, durch die Angaben über die ganzseidenen, goldbrokatenen Teppiche und Vorhänge, über das goldene, edelsteinbesetzte Kirchengeräte. Unter dem *ministerium omne genus* haben wir wohl insbesondere auch die für die Eucharistie notwendigen Gefäße zu denken; sie werden nicht näher bezeichnet, wohl weil die Arkandisziplin im Wege stand; es hießen aber gerade die Kelche für die Kommunion der Laien *calices ministeriales.*[2]) Besonders dankbar sind wir für die Angabe, daß in den von Konstantin und seiner Mutter erbauten Kirchen Mosaikschmuck und Marmorinkrustation im reichsten Maße verwendet wurde.

---

[1]) Historisch zutreffender ist für diese beiden das umgekehrte Verhältnis.

[2]) S. d. Bréhier, Les basiliques chrétiennes, Paris 1907, S. 57 und Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien, Freiburg 1899, S. 221, 260.

Kurz müssen wir noch die unserem Berichte folgenden Zeilen heranziehen, weil sie uns mittelbar dienliche Nachrichten geben.[1]) „*In Bethleem autem per totos octo dies cotidie is ornatus est et ipsa laetitia celebratur a presbyteris et ab omni clero ipsius loci et a monazontes, qui in ipso loco deputati sunt. Nam ex illa hora, qua omnes nocte in Jerusolima revertuntur cum episcopo, tunc loci ipsius monachi, quicumque sunt, usque ad lucem in ecclesia in Bethleem pervigilant, ymnos seu antiphonas dicentes* . . .“ Wir stellen die Tatsache fest, daß der außergewöhnlich prachtvolle Schmuck nur während der Oktave der höchsten Feiertage sichtbar war, und die andere, daß an die Vigilfeier der gesamten Kirche von Jerusalem ein bis in den Morgen dauernder Gesangsgottesdienst der Mönche von Bethlehem sich anschloß: auf die eine wiesen wir schon oben hin bei der Widerlegung Useners, zu der andern wird uns bei Hieronymus eine interessante Parallele begegnen.

Noch drei andere Feste des jerusalemischen Kirchenjahres werfen einen Abglanz auf Bethlehem: das Osterfest,[2]) die Quadragesima von Ostern[3]) und das Encänienfest.[4]) Doch verwerten wir aus den für die Liturgiegeschichte wichtigen Schilderungen nur den Satz cap. 42: „*Fiunt autem vigiliae in ecclesia in Bethleem, in qua ecclesia spelunca est, ubi natus est Dominus*“. Jene Gelehrten,[5]) die so gern der ursprünglichen Geburtskirche ein einfaches apsidales Presbyterium vindizieren und dann den Zugang zur Geburtshöhle außerhalb der Kirche annehmen müssen, können hierdurch klar widerlegt werden, wenn es nicht schon an sich ein unmöglicher Gedanke wäre, den Zugang zur Memoria, derenthalben doch die Kirche gebaut wird, nicht in der Kirche selbst anzulegen.

4. Hieronymus.

Nur drei Jahre weilte Aetheria im hl. Lande, über ein Menschenalter und zwar in unmittelbarer Nähe der Geburtskirche lebte ein anderer, weit bekannterer Abendländer, der Kirchenvater Hieronymus. Von 386 bis zu seinem Tode im Jahre 420 wohnte er in Bethlehem, unermüdlich literarisch tätig, mit aller Welt in Korrespondenz; vollendete er doch auch hier, im Schatten der Geburtskirche, das größte Werk seines Lebens, die lateinische Übersetzung der hl. Schrift,

---

[1]) Cap. 25, Geyer, S. 71. [2]) Cap. 39, Geyer, S. 91.
[3]) Cap. 42, Geyer, S. 93. [4]) Cap. 49, Geyer, S. 100f.
[5]) Z. B. Michon bei Guérin, Description de la Palestine, Paris 1869, I, S. 177.

die zur Vulgata und für die religiöse Entwickelung des Abendlandes unendlich bedeutend wurde. Mit ihm weilte in Bethlehem als Leiterin eines Frauenklosters seine römische Freundin, die edle Matrone Paula, und ihre Tochter Eustochium. In dem Corpus der hieronymianischen Briefe befinden sich auch ihre Briefe, unter anderen auch ein Schreiben an die Freundin Marcella in Rom, um diese für das hl. Land und besonders für Bethlehem zu begeistern.[1]) „*Verum ut ad villulam Christi et Mariae diversorium veniamus (plus enim laudat unusquisque quod possideat), quo sermone, qua voce speluncam tibi possumus Salvatoris exponere? Et illud praesepe, in quo infantulus vagiit, silentio magis quam infirmo sermone honorandum est. Ubi sunt latae porticus, ubi aurata laquearia, ubi domus miserorum poenis et damnatorum labore vestitae? Ubi instar palatii opibus privatorum exstructae basilicae, ut vile corpusculum hominis pretiosius inambulet et quasi mundo quidquam possit esse ornatius tecta magis sua velit aspicere quam coelum. Ecce in hoc parvo terrae foramine coelorum conditor natus est, hic involutus pannis, hic visus a pastoribus, hic demonstratus a stella, hic adoratus a magis. Et hic, puto, locus sanctior est rupe Tarpeia, quae de coelo saepius fulminata ostendit, quod Domino displiceret*“. Bei dieser Stelle hat man sich mehrfach vor Mißdeutungen zu hüten. Vor allem darf man das „*villula Christi*“ nicht auf die Geburtskirche deuten, wie die Gleichstellung mit „*Mariae diversorium*“ beweist; es bezieht sich auf die Höhle und bezeichnet diese, die einstmals Herberge Marias war, als ärmliche Landwohnung, ein milderer Ausdruck für das in der Peregrinatio s. Paulae gebrauchte „*stabulum*“.[2]) Die Krippe ist hier ohne Zweifel als Gegenstand der Verehrung genannt und es braucht nur auf das oben Gesagte zurückverwiesen zu werden. Überraschend liest sich nun das folgende: Wo sind weite Säulenvorhallen,[3]) wo vergoldete Lakurnariendecken, wo palastgleiche mit den Mitteln von Privatleuten erbaute Basiliken? Es ist kein Zweifel möglich, daß diese gehäuften rhetorischen Fragen eine verneinende Antwort erheischen, so daß also das Vorhandensein eines Atriums und einer Basilika mit Lakunariendecke dadurch unmöglich gemacht wird, also auch wohl eine Geburtskirche nicht gut existieren könnte. Doch Tobler

[1]) Migne, lat. 22 col. 490.

[2]) Migne, lat. 22 col. 884: „*sacrum virginis diversorium et stabulum.*

[3]) *Porticus* ist oft gebrauchte Bezeichnung für das Atrium der altchristlichen Kirchen s. Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, I, S. 123f.

sieht hier einen Ausweg.[1]) Aus dem Wunsche oder vielmehr aus der Gewißheit heraus, daß diese Stelle sich auf die Geburtskirche beziehen müsse, ergänzt Tobler ein „solche", natürlich ohne jede Berechtigung; dadurch gelingt es ihm, die drei Fragen auf die Geburtskirche zu beziehen, obwohl dann der letzte Satz von Fehlern strotzt. Allein weder die erste Auslegung noch diese zweite ist zutreffend. Den Schlüssel zur Deutung müssen wir uns bei Paula selber erholen. Das „*cernere se oculis fidei*"[2]) erklärt uns den unerwarteten Sprung von der gegebenen Wirklichkeit — der *spelunca* und dem *praesepe* — zu der lebhaften Vorstellung und der seherischen Vergegenwärtigung der biblischen Szene. Paula tritt in die Höhle ein und sieht die Krippe, in der das Kindlein schrie, gleich eilen ihre Gedanken zurück zur Geburtsnacht, sie hält eine Betrachtung; Jesus, der Gottessohn, der König der Juden kommt zur Erde. Ein König? Aber „wo sind denn dann die weiten Säulenhallen, wo die vergoldete Lakunariendecke, wo ein Haus geschmückt durch Strafarbeiten Unglücklicher und Verurteilter, wo palastgleiche mit den Mittel von Privaten (Untertanen) erbaute Basiliken,[3]) damit das armselige Menschlein in raffinierterem Genuß darinnen lustwandeln möge und, gleich als ob es etwas Herrlicheres geben könne als die Gotteswelt, lieber zu seinem Dach aufschauen will als zum Himmelszelt?" Der raschströmende Fluß der Worte verrät, daß eine rhetorische Typik aus Paula spricht, es sind lauter deutlich kennbare Motive der Weihnachtshomilie, als deren geistigen Vater wir Hieronymus ansehen dürfen, die heute noch ebenso gebraucht werden wie damals. Festzustellen ist noch, daß bereits hier sämtliche Szenen der ersten Kindheitsgeschichte Jesu in der Höhle lokalisiert sind, also die Grundlage gegeben ist für die spätere Differenzierung zu einem ausgebauten Höhlensystem.

Ganz das gleiche gilt von der auf Bethlehem bezüglichen Stelle aus der Peregrinatio s. Paulae, die sich aus dem Epitaphium s. Paulae herauslösen läßt.[4]) Sie beginnt mit: „*Inde Bethlehem*

[1]) Er übersetzt, a. a. O. S. 103: „Wo sind solche weite Vorhallen (konnte man fragen)? Wo ist der vergoldete Plafond? Wo sind durch Beiträge Einzelner erbaute Basiliken gleich einem Palaste, daß das geringe Körperlein des Menschen Köstlicheres belustwandeln und daß man, als könne es auf der Welt etwas Prächtigeres geben, das eigene Dach lieber anschauen möge als den Himmel?"

[2]) *Hieron. ep.* 108, Migne, lat. 22 col. 884.

[3]) Natürlich Palastbasiliken, nicht sacrale!

[4]) Tobler, Itinera et descriptiones terrae Sanctae I, 1, Genf 1877, S. 33 f., Migne, lat. 22 col. 878 ff.

ingressa" und schließt mit „*Dominum fudit infantem*".[1]) Doch bringt uns derselbe Brief des HIERONYMUS über Leben und Tod der hl. Paula bei der Beschreibung ihrer Leichenfeier endlich einmal Nachrichten, die uns das Bild der Geburtskirche leibhaftig vor Augen stellen (col. 894): „*Translataque episcoporum manibus et cervicem feretro subjicientibus, cum alii pontifices lampadas cereosque praeferrent, alii choros psallentium ducerent, in media ecclesia speluncae Salvatoris est posita. Tota ad funus eius Palaestinarum urbium turba convenerat ... graeco, latino syroque sermone psalmi in ordine personabant, non solum triduo, donec subter ecclesiam et juxta specum Domini conderetur, sed et per omnem hebdomadem* ..." Zunächst sieht der Ausdruck „*ecclesia speluncae Salvatoris*" ganz darnach aus, als sei er die gebräuchliche Bezeichnung der Geburtskirche zu jener Zeit gewesen. Sodann erfordert der Ausdruck „*subter ecclesiam et iuxta specum*" eine nähere Erörterung; es geht nicht an etwa an ein oben vom Presbyterium aus eingesenktes Grab zu denken, das neben der Geburtshöhle lag. Schon die Erwägung, daß man der Paula ein Grab im Presbyterium der Kirche gönnte, macht es gewiß, daß man sie als Heilige betrachtete und naturgemäß dann auch Zugang zu ihrem Grabe haben wollte.[2]) Der Schluß unseres Briefes sagt es aber auch deutlich, daß ihr Sarkophag in der Geburtsgrotte sich befand und zwar in einer eigenen Grabhöhle. HIERONYMUS fügt zwei Grabepigramme an,[3]) deren eines auf ihrem Sarkophage eingemeißelt ist, beginnend mit „*Scipio quam genuit*" und in der Hauptsache eine etwas ruhmredige Genealogie gibt, deren anderes „*in fronte speluncae*", also an der Stirnwand ihrer Gruft steht; es lautet:

„*Aspicis angustum praecisa rupe sepulcrum:*
Hospitium Paulae est, coelestia regna tenentis,
Fratrem, cognatos, Romam patriamque relinquens
Divitias, sobolem, Bethlemiti conditur antro.
Hic praesepe tuum, Christe, atque hic mystica Magi
Munera portantes hominique Deoque dedere".

Daraus geht klar hervor, daß die Grufthöhle der hl. Paula in der Geburtskrypta sich befand; da sie ferner nach der obigen Angabe „*juxta specum*" sich befindet, so ist damit die Tatsache einer

[1]) MIGNE, lat. 22 col. 884.

[2]) Cfr. die Arkadiusbasilika in der Menasstadt, Röm. Quart. 21 (1907) S. 8f.

[3]) „*Incidi elogium sepulcro tuo, quod huic volumini subdidi, ut quocumque noster sermo pervenerit, te laudatam te in Bethleem conditam lector agnoscat*".

größeren Kryptenanlage unter der Geburtskirche gegeben, was unmittelbar auch den Schluß auf eine geräumige Presbyteriumsanlage zuläßt.

Etwas näher wird uns diese gerückt durch den Brief des Hieronymus *„ad Sabinianum lapsum"*.[1]) Eine Stelle lautet: *„Tota ecclesia nocturnis vigiliis Christum Dominum personabat et in diversarum gentium linguis unus in laudibus Dei spiritus concinebat. Tu inter ostia quondam praesepis Domini, nunc altaris amatorias epistulas fulciebas, quas postea illa miserabilis quasi flexo adoratura genu inveniret et legeret. Et stabas deinceps in choro psallentium et impudicis nutibus loquebaris"*. Diese Stelle bietet nicht geringe Schwierigkeiten für die Interpretation. Bevor ich aber an ihre Erklärung herangehe, möchte ich ein kurzes Wort einschalten über das Beweisverfahren, das ich hier und an einigen folgenden Stellen zur Anwendung bringen muß. Die Geburtskirche besteht noch heute, das Langhaus gilt für sicher konstantinisch, der Chorbau wird von manchen als justinianeisch bezeichnet. Ich will im folgenden den Nachweis führen, daß die ganze Geburtskirche in ihrer heutigen Gestalt konstantinisch ist, doch nehme ich hier den Beweis nicht voraus, sondern setze nur einmal das heutige Verhältnis von Presbyterium und Geburtskrypta[2]) als im wesentlichen auch für die damalige Zeit zutreffend voraus; denn da alle Angaben der Pilger oder anderer Augenzeugen im Hinblick auf ein bestimmtes Lageverhältnis des Presbyteriums zur Krypta gemacht sind, so werden sie am besten nicht abstrakt betrachtet, sondern an einer gegebenen Wirklichkeit gemessen; lassen sich von hier aus die Angaben am besten verstehen, so können wir umgekehrt annehmen, daß wesentliche Veränderungen ausgeschlossen sind.

In den Worten des Hieronymus ist die Vigilfeier für irgend ein Fest des Herrn geschildert, wahrscheinlich die uns schon durch Aetheria bekannte Vorfeier zum Epiphaniefest, die der Diakon Sabinianus für ein unlauteres Liebesverhältnis mit einer Nonne ausnützt; der Ort für die Hinterlegung des Liebesbriefes ist angegeben durch *„inter ostia quondam praesepis Domini, nunc altaris"*. Zunächst, worauf ist *quondam-nunc* zu beziehen? Die Stellung schon sagt, daß sie nicht zum Verbum *fulciebas*, sondern zu den beiden Substantiven als adjektivische Adverbien gehören. Daß diese Verbindung von *quondam* mit einem Substantiv bei Hieronymus nichts

---

[1]) Ep. 147 Migne, lat. 22 col. 1195 ff.

[2]) S. den Grundplan der Geburtsgrotte bei Harvey, S. 7, Fig. 6.

Ungewöhnliches ist, zeigt ep. 30: „*basilica quondam laterani* die ehemalige Lateransbasilika“ und unser Brief selbst: „*et de quondam ordinis tui hominibus* und von deinen ehemaligen Standesgenossen“. Daraus ergibt sich notwendig die Übersetzung: „der ehemaligen Krippe des Herrn, des jetzigen Altares“. Nun wissen wir aber gerade aus Hieronymus, daß die Krippe des Herrn sich noch in der Geburtshöhle befand, also nicht durch einen Altar ersetzt worden sein kann. Eine Lösung der Schwierigkeit ist nur möglich, wenn der jetzige Altar identisch ist mit dem ehemaligen *praesepe*. Und das ist in der Tat möglich, ich brauche mir nur den Gedankengang und die Beweisführung Useners[1]) für die gleiche Annahme bei der Krippe von St. Maria Maggiore anzueignen.[2]) Die Ausdrucksweise erklärt sich also im Hinblicke darauf, daß die Krippe auch zur Aufnahme der Eucharistie für das Opfer diente,[3]) so daß also die Krippe, die einstmals den Herrn als Kind aufnahm, nunmehr der Opferaltar für seinen Leib geworden ist.

Wie ist nun das *inter ostia* zu verstehen? Eine doppelte oder dreifache Auffassung scheint möglich: Faßt man *ostia* als die Zugänge oder Eingänge zur Geburtsgrotte, so wären darunter die beiden Eingänge rechts und links des Mittelschiffes im Presbyterium zu verstehen. Faßt man dagegen *ostia* als die Türen oder die Türflügel zur Krippe, so muß man an eine Gittertüre in der Grotte selbst denken, die den Verehrern nur den Anblick, aber nicht die Berührung der Krippe gestattet.[4]) Dann müßte der Brief zwischen dieser Gittertür befestigt gewesen sein! Es fragt sich, ob die vorausgesetzte Situation eine derartige Auffassung ermöglicht. Wir haben die Schilderung[5]) einer bestimmten nächtlichen Vigilfeier vor uns; diese benützt der Diakon, um einer geliebten Nonne einen Brief zu übermitteln; sie soll ihn bei einer Kniebeugung aufheben. Es ist also vorausgesetzt, daß die

---

[1]) Weihnachtsfest, S. 282 f.

[2]) Er sagt: „Denn es ist wohl klar, daß das *praesepe*, an welchem seit Alters der Papst das Hochamt der Weihnacht abhielt, nicht diese auf dem Altare aufgestellte Reliquientrube, sondern eine wirkliche Krippe war, in welche das geweihte Brot gelegt werden konnte, so gut als der Leib des Herrn selbst in Kindesgestalt einst darinnen gelegen, die einzige einer christlichen Kirche würdige Weise die Krippe in den Gottesdienst einzuführen“. Die in Anm. 28 gegebene Begründung gilt noch mehr für unsere Annahme wie für die von Usener selbst.

[3]) Das braucht nicht immer der Fall gewesen zu sein, sondern nur an bestimmten großen Festen, wie es die oben (unter Aetheria) geschilderten sind.

[4]) Vgl. die von Aetheria erwähnten *cancelli* am hl. Grabe.

[5]) Daher das Imperfekt!

Nonne nicht unbeobachtet ist, denn sonst brauchte sie nicht so täuschende Anstalten zu machen. Es ist ferner vorausgesetzt, daß die Hinterlegung des Briefes dem Aufheben eine gute Zeit vorausgeht (*quas postea inveniret*). Nähme man nun an, daß *ostia* eine Gittertüre zur Absperrung der Krippe bezeichnete, wie wäre eine Anbringung des Briefes da möglich, ohne daß jeder Unberufene den Brief in seine Hand bekommen könnte? Bei der Eigenart der in Frage stehenden Beziehungen zwischen den beiden war gerade die sorgfältigste Hütung des Geheimnisses eine Hauptsache. So verbietet sich wohl diese Auffassung.[1]) Nimmt man nun an, daß unter *ostia* die Zugänge zu verstehen wären, die vom Presbyterium abwärts zur Krippe führen, wo sich ein Versteck für den Brief leicht denken läßt, so bleibt ganz unverständlich, warum und wie die Nonne dabei eine Kniebeugung zum Zweck der Adoration ausführen kann. Darum neige ich der Auffassung zu, daß *ostia* die beiden Eingänge zur Geburtskrypta bedeuten und mit „*inter ostia*" nur ein bestimmter Teil des Presbyteriums bezeichnet wird: das ist dem Wortlaut nach möglich und sachlich, wie ich glaube, am ersten verständlich; der Diakon legt in dem mit „*inter ostia*" bezeichneten Teile des Presbyteriums etwa im Schutze eines dort stehenden Kandelabers oder eines anderen kirchlichen Möbels den Brief nieder; im Presbyterium, dem heiligsten Raume der Kirche kann eine Kniebeugung zum Zwecke der Verehrung jederzeit unauffällig geschehen, so findet sowohl die Verbergung des Briefes wie das Aufheben seine Erklärung.

Leichter verständlich ist das folgende. Wir wissen schon durch Aetheria (s. o.), daß nach der Vigilfeier durch die Mönche von Bethlehem ein bis zum Morgen dauernder Gesangsgottesdienst stattfand. Dabei stand der Diakon im Chor der Sänger. Wie war es ihm nun möglich mit der Nonne sich durch Zeichen zu verständigen?

Schon in den apostolischen Konstitutionen war bestimmt, daß die gottgeweihten Frauen dem Altare zunächst stehen sollten,[2]) und zwar standen sie auf der linken Seite, also entweder im nördlichen Seitenschiffe oder bei Vorhandensein eines Querschiffes im nördlichen

---

[1]) Wir haben auch ein Zeugnis dafür, daß die Krippe unmittelbar zugänglich war, denn Paula spricht von dem Glücke, das darin besteht die Krippe zu küssen „*deosculari praesepe*" (Migne, lat. 22 col. 884).

[2]) S. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 176; II, 57: „αἱ παρθένοι καὶ αἱ χῆραι καὶ πρεσβυτίδες πρῶτα πασῶν στηκέτωσαν ἢ καθεζέσθωσαν", andere Beweisstellen ebd.

Querschiffsraume. Der Sängerchor aber stand am oberen Ende des Mittelschiffes oder im Querschiff, jedenfalls unmittelbar am Altarraume und der Name für den ganzen östlichen Bauteil leitet sich zuletzt von ihm ab.[1]) So können wir also bestimmt sagen, daß der Diakon im südlichen Teil des Chores mit dem Blicke gegen den nördlichen gestanden haben muß, um mit der Nonne in Zeichenkorrespondenz treten zu können.

Indessen damit ist die Wichtigkeit der in diesem Briefe gegebenen Nachrichten, die bisher noch nirgends verwertet wurden, keineswegs erschöpft. Eine Stelle von außerordentlich lebendiger, packender Darstellungskraft läßt uns vielleicht tiefer sehen; sie lautet: *„Infelicissime mortalium, tu speluncam illam, in qua Dei filius natus est, ... de stupro condicturus ingrederis? Non times, ne de praesepio infans vagiat, ne puerpera virgo te videat, ne mater Domini contempletur“?* Man kann sich diesen Worten gegenüber kaum des Eindrucks erwehren, daß ein Bild, sagen wir gleich ein Mosaikbild, den Ausgangspunkt für diese Gedanken gebildet haben müsse. Wir haben ja ein Recht für die konstantinischen Bauten im hl. Lande musivische Ausschmückung in reichem Maße anzunehmen durch die oben zitierte Stelle der Peregrinatio Aetheriae. Andererseits lassen sich schon vor der Mitte des IV. Jahrh. feststehende Typen für die Darstellung der Geburt nachweisen.[2]) Wo die einzelnen Typen[3]) geschaffen wurden, kann niemand mit Bestimmtheit sagen; allein das ist sicher, kein Ort hat größere Wahrscheinlichkeit für sich als Ausgangspunkt eines oder mehrerer Typen zu gelten wie Bethlehem.[4])

Usener[5]) denkt daran, daß in Bethlehem zuerst eine theatra-

---

[1]) S. d. Holtzinger a. a. O. S. 178.

[2]) S. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, S. 55.

[3]) Hauptsächlich drei östliche s. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II, S. 125.

[4]) S. d. Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, S. 10, zurückgehend auf Ajnaloff, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst (russ.), Petersburg 1900; Reil, Die altchristl. Bildzyklen des Lebens Jesu, Fickers Studien, N. F. Heft 10, Leipzig 1910, S. 36f., 144; ferner Röm. Quart. 22 (1908), Referat über die Konferenz f. christl. Arch. v. Jan. 1908, S. 64: „Er (Grisar) sagte, daß wahrscheinlich in Bethlehem und in Rom die Krippe von Anfang an geschmückt war mit einem Bild oder Mosaik, das die Gottesmutter auf dem Ruhebett liegend, das Kind in der Krippe darstellte, wie wir es z. B. sehen auf dem Bleifläschchen von Monza aus dem VI. und auf dem Emailkreuz des Schatzes in Sancta Sanctorum aus dem VII. Jahrh.“.

[5]) A. a. O. S. 292.

lische Darstellung der Personen der hl. Nacht stattgefunden habe. Er hat keinen Beleg dafür und man weiß nichts von einem Mysterienspiel oder einer theatralischen Darstellung in der Kirche aus altchristlicher Zeit. Die Grundlage für seine Vermutung sieht er in einer unter dem Namen Gregorios des Wundertäters gehenden, in armenischer Übersetzung erhaltenen Homilie, deren Schluß lautet:[1]) „Aber wozu soll ich es sagen und aussprechen? Mein Auge ruht ja auf dem Zimmermann und der Krippe, dem Knäblein und der jungfräulichen Mutter“ und eine zweite ähnliche Fassung. Dazu bemerkt er: „Das ist mehr als rednerische Vergegenwärtigung . . ., der Verfasser predigt vor einer bühnenartig aufgebauten Krippe mit den Personen der hl. Nacht“. Darin ist Usener unbedingt beizupflichten, daß dem Auge des Predigers nicht nur, sondern allen Gläubigen eine Vergegenwärtigung der Geburtsszene geboten war; aber die nächstliegende und historisch allein wohlbegründete Annahme ist doch die, daß eine bildliche Darstellung, ein Mosaik diese Aufgabe erfüllte. Bereits in der obigen Bemerkung von Grisar ist auf die Monzeser Ampullen verwiesen,[2]) sie stellen den (oder einen?) palästinensischen Typus dar; darnach halte ich es für mehr als wahrscheinlich, daß in den Worten des Hieronymus die Beschreibung der ältesten palästinensischen für die Geburtshöhle bestimmten Darstellung der Geburt Christi gegeben ist.

Damit sind nun die Nachrichten des Hieronymus, aus denen sich irgend etwas für die Gestalt und Ausschmückung der Geburtskirche und ihrer Krypta gewinnen ließ, erschöpft. Trotz mancher interessanten und wichtigen Aufschlüsse können wir das Gefühl einer gewissen Enttäuschung nicht verhehlen, daß ein so vielseitiger Schriftsteller, wie es der streitlustige Kirchenvater doch war, so wenig Sinn für das Monumentalste in seiner nächsten Umgebung besaß und über den biblischen Beziehungen ganz der Wirklichkeit vergaß.

5. Justinians Verhältnis zur Geburtskirche.

Das bedeutungsvollste Problem, das der literarischen Forschung über die Geburtskirche gestellt ist, liegt darin nachzuweisen, ob in frühbyzantinischer Zeit ein Umbau oder ein völliger Neubau der von Konstantin erbauten Kirche stattgefunden hat, ein Schicksal, das so manchen seiner bedeutenden Bauten widerfahren ist; so

---

[1]) Nach Pitra, Analecta sacra, IV, p. 394.

[2]) S. Garrucci, Storia della arte cristiana, t. 433, 7 u. 8.

z. B. der Apostelkirche in Kpl. Den spätesten Zeitpunkt für die Erbauung des Chores ergibt eine liturgische Neuerung, die in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Justinians (527—565) allmählich durchdrang und unter Justinos II. (565—578) fester Bestandteil der Liturgie wurde, damit aber zugleich eine charakteristische Änderung im Chorgrundrisse bedingte.[1]) Die Gaben für das eucharistische Opfer und Mahl wurden ursprünglich durch Naturalienspenden der Gläubigen beigebracht. Am Altare selbst wurde dann die nötige Menge vom Zelebranten mit Hilfe des Diakons ausgesondert. Die weitere Entwickelung geht jedoch dahin, daß dieses mehr weltliche und praktische Geschäft von der hl. Opferstätte weg und in einen Nebenraum verlegt wird. Demgemäß hat schon das Testamentum D. N. J. Chr.[2]) die Forderung nach einem eigenen Raum, der hier noch Diakonikon genannt wird, später allgemein Prothesis heißt *„ut Eucharistiae sive oblationes, quae offeruntur, possint cerni“*.[3]) Die Denkmäler der christlichen Baukunst lassen auch seit dem IV. Jahrh. bereits das allmähliche Vordringen dieses Nebenraumes erkennen, der sich zuletzt in Palästina und Kpl. durchgesetzt und allgemeine Verbreitung im Orient seit der zweiten Hälfte des VI. Jahrh. hat.[4])

Ein Blick auf den Grundriß der Geburtskirche[5]) lehrt uns, daß Prothesis und Diakonikon nicht existieren. So bleibt die größere Hälfte der Regierungszeit Justinians der Angelpunkt des Problems, besonders auch wegen der Eigenart der literarischen Überlieferung, die seinen Namen mit der Geburtskirche verknüpft.

Zwei Historiker von ganz ungleichem Werte müssen wir heranziehen, um das eventuelle Verdienst, das Justinian an einem Um- oder Neubau der Kirche von Bethlehem hat, feststellen zu können, das sind Prokop von Caesarea und Eutychios von Alexandrien.[6]) Von einer Bautätigkeit Justinians an der Geburtskirche berichtet

---

[1]) Dazu Baumstark, Oriens christianus, 3 (1903), S. 226 ff.

[2]) In syrischer Sprache abgefaßt, entdeckt und ins Lateinische übersetzt von Rahmani, Mainz 1899; die auf den Kirchenbau bezüglichen Stellen abgedruckt bei Kaufmann, Hdb. d. christl. Archäol., Paderborn 1905, S. 151.

[3]) Vermutliche Entstehungszeit des Testamentum: etwa Ende des V. Jahrh., Heimat: Haurân oder Libanongebiet, s. Baumstark, Messe im Morgenland, Kempten 1906, S. 33 f.

[4]) S. d. Baumstark, Messe, S. 109 f.

[5]) S. de Vogüé, Les églises de la terre Sainte, Paris 1860, S. 56, pl. II, und Harvey, Taf. 1.

[6]) S. dazu Krumbacher, Byz. Literaturgesch.² 1897, S. 230 ff., 368.

nur Eutychios.[1]) Dort heißt es, daß Mar Saba, der berühmte Abt der großen Laura, auf einer Gesandtschaftsreise in Kpl. den Kaiser gebeten habe um den Wiederaufbau der durch den Aufstand der Samaritaner zerstörten Kirchen, um den Bau eines Pilgerhospitales in Jerusalem, um die Vollendung der Helenakirche daselbst. Justinian ist solchen frommen Bitten natürlich sofort willfährig, gibt Befehl dazu und stellt durch den Statthalter von Palästina die Mittel zur Verfügung. Aus eigenem Antriebe aber befiehlt er den Neubau der Kirche von Bethlehem: „*Jussit etiam imperator ecclesiam Bethlehemiticam, quae parva fuit,*[2]) *diruere aliamque amplam, magnam et pulchram fabricare, adeo ut non esset Hierosolymis templum ipsa pulchrius. Perveniens ergo legatus Hierosolyma nosocomium peregrinis condidit et ecclesiam Helenae perfecit templaque, quae incenderant Samaritani, instauravit nec non monasteria quam plurima exstruxit, dirutaque ecclesia Bethlehemitica, eandem eo quo iam se habet modo aedificavit. Cumque his omnibus absolutis ad imperatorem reversus esset, ille: Describe mihi, (inquit), quomodo ecclesiam Bethlehemiticam exstruxisti. Quam cum ipsi descripsisset, haud probavit imperator descriptionem istam nec ullatenus ipsi placuit. Quare valde ipsi iratus: Acceptos, inquit, nummos tibi ipsi congessisti, aedificium autem exstruxisti male compactum et ecclesiam tenebrosam confecisti, nullatenus ex mente mea fabricatam nec consilium meum secutus es. Capiteque ipsum plecti iussit.*“ Ohne daß man auf Einzelheiten einzugehen braucht, wird jeder sofort den Eindruck gewinnen, daß hier nicht Geschichte im ernsten Sinne vorliegt, sondern eine Anekdote von recht unsympathischem Charakter: dieser hl. Eifer für die Ehre Gottes auf der Seite des Kaisers, die Zuweisung ungemessener Geldsummen für den Bau von Kirchen und Klöstern, diese Willfährigkeit gegen die Bitten eines Mönches, auf der anderen Seite der beschränkte Untertanenverstand des Legaten und seine augenblickliche Hinrichtung lassen zu deutlich die orientalische Mönchsphantasie späterer Jahrhunderte erkennen. Auf die psychologische Unmöglichkeit, daß der Legat durch seinen eigenen Bericht dem Kaiser Anlaß gegeben haben soll, die Kirche als schlecht gebaut und schlecht beleuchtet zu bezeichnen, braucht bloß hingedeutet zu werden. Um jedoch den Charakter dieser mit Anekdoten überwucherten Geschichtschreibung vollends recht beurteilen zu

[1]) Die latein. Übersetzung der arabischen Annalen durch Abraham Echellensis bei Migne, graec. 111 col. 1070 f.

[2]) Man vgl. damit was Eusebius, *Vit. Const.* III, 43 von der Kirche sagt: δύο ταῦτα μνήμης ἐπάξια αἰωνίου σεμνὰ καὶ περικαλλῆ καθιερώματα.

können, muß man unmittelbar weiter lesen über den Auftrag des Kaisers an einen Legaten, auf dem Berg Sinai Klöster und Kirchen zu erbauen. Genau derselbe Apparat: den Bitten der Mönche ist der Kaiser sofort willfährig, er weist den Statthalter von Ägypten an, Mittel herbeizuschaffen, der Legat erledigt seinen Auftrag unter Berücksichtigung aller Umstände, so gut es nur möglich ist. Der Kaiser fordert Bericht, ist nicht zufrieden: „Du hättest den Berg, der von Norden das Kloster überragt, dem Erdboden gleich machen sollen.“ Darauf der Gesandte: „Wenn wir auch alle Schätze des Landes der Römer und Ägyptens und Syriens dafür aufgewandt hätten, so könnten wir doch jenen Berg nicht klein bekommen.“ „Voll Zorn ließ ihm also der Kaiser das Haupt abschlagen.“ Die innere Unwahrscheinlichkeit der ersten Erzählung, die unmittelbar daneben stehende, frappierend gleiche Zwillingsschwester benehmen dem Berichte des Eutychios jeden Glauben.

Wir können aber doch nicht annehmen, daß Eutychios einfach alles aus der Luft gegriffen hat, er hatte eine Quelle, die zutreffende Nachrichten von Bauten Justinians bewahrte, das können wir aus Prokop ersehen, der für uns zugleich Anhaltspunkte zur Kontrolle bietet. Zwei Dinge sind es, in denen wohl die Lösung des Problems beschlossen liegt; einmal, daß Eutychios nichts von dem zweifellos bedeutendsten Bau Justinians auf palästinensischem Boden, dem Bau der Theotokoskirche in Jerusalem berichtet, deren Beschreibung bei Prokop ein ganzes Kapitel in Anspruch nimmt,[1]) zum andern, daß er die Kirche von Bethlehem wohl gesehen haben wird, worauf der Ausdruck: „er erbaute sie in ihrer heutigen Gestalt“ hinzuweisen scheint. Nun bestehen soviele Vergleichspunkte zwischen der Theotokoskirche von Jerusalem und der von Bethlehem, daß die Beschreibung des Prokop abgesehen vom Namen in hervorstechenden Zügen auf die Geburtskirche angewendet werden könnte. Die Lage auf einem Hügel, das Vorhandensein von Atrium, Narthex und mehrschiffiger Kirche, die Decke aus Zedernholz, selbst die Säulen aus feuerfarbenem, einheimischen Marmor sind übereinstimmende Momente.

Dem Eutychios kann nun allerdings Prokop nicht unmittelbar vorgelegen haben, das zeigt sich auch da, wo beide von den Bauten Justinians auf dem Berge Sinai sprechen.[2]) Ausdrücklich sagt da Prokop, daß die Kirche eine Theotokoskirche gewesen und nicht

---

[1]) *De aedif.* V, c. 6, Bonn, S. 321—323.

[2]) Prok. V, 8; Eutych. bei Migne, graec. 111 col. 1071 f.

auf der Höhe des Berges erbaut worden sei, weil man sich dort wegen des furchtbaren Sausens nicht aufhalten könne, Eutychios aber, daß die Kirche, deren Titulus er nicht nennt, auf dem Gipfel des Sinai erbaut sei, das Kloster aber der Wasserverhältnisse wegen tiefer. Übereinstimmend im Tatsächlichen berichten beide vom Bau des Nosokomiums in Jerusalem,[1]) von der Bautätigkeit zu Sichem-Neapolis,[2]) Prokop berichtet von geringfügigeren Restaurationen an vielen Klöstern (V, 9), Eutychios von überaus zahlreichen neugebauten Klöstern (s. o.). Wir müssen darum wohl annehmen, daß entweder die doch bei Prokop am besten zusammengebrachten Nachrichten über die Bauten Justinians inzwischen durch mehrere trübende und verwirrende Darstellungen hindurch gegangen sind, oder daß noch eine andere zweifelhafte, uns unbekannte Quelle über Bauten Justinians[3]) existierte, die Eutychios benutzte und woraus er schließlich eine Kirchenbeschreibung auf die ihm bekannte Geburtskirche, für die sie zutreffend schien, übertrug, so daß er nun eine willkommene neue Anekdote seinen Annalen einfügen konnte. Ich betone nochmals, das wichtigste Moment für diese Annahme ist, daß Eutychios nichts von dem Bau der Theotokoskirche in Jerusalem berichtet, die damals in die El-Aksa-Moschee umgewandelt und umgebaut war, und daß in diese Lücke der Neubau der Geburtskirche getreten ist.

Daß aber der Bau der Geburtskirche weder als Ganzes noch auch zu einem wesentlichen Teile auf Justinian zurückgehen kann, gestattet uns ein bindendes *argumentum ex silentio* aus Prokop festzustellen. Er gibt nämlich V, 9[4]) eine Übersicht der weniger bedeutenden Bauten und Restaurationen, namentlich von Klöstern, im hl. Lande.[5]) Von Bethlehem heißt es da: „Ἐν Βηθλεὲμ τὸ τεῖχος ἀνενέωσε· τὸ (sc. μοναστήριον) τοῦ ἀββᾶ Ἰωάννου ἐν Βηθλεέμ“: „Er restaurierte die Stadtmauer von Bethlehem, ebenso das Kloster des Abtes Johannes.“ Zu geschweigen, daß ein Chorbau an der hochberühmten Geburtskirche mindestens so bedeutend wäre wie der Bau von Kirchen in Neapolis oder auf dem Sinai, und hier, wo Justinian den großen Konstantin überbot, bei dem panegyrischen Charakter des

---

[1]) Prok. V, 6 Schluß und Eutych. col. 1070.

[2]) Prok. V. 7; Eutych. col. 1070.

[3]) Etwa in der Art des unten behandelten Bios von Helena und Konstantin, der wieder Quelle für den Kirchenhistoriker Nikephoros Kallistu war.

[4]) Bonn. III, S. 328.

[5]) Beginnend mit: Μοναστήρια μὲν οὖν ἐν Ἱεροσολύμοις ἀνενεώσατο τάδε· τὸ τοῦ ἁγίου Θαλελαίου.

Werkes ein eigenes Kapitel gefordert hätte, PROKOP würde an dieser Stelle die Geburtskirche erwähnt haben, wenn auch nur ein Stein an ihr gerückt worden wäre.[1]) Darum und weil auch AGATHIAS nichts von einem derartigen Bau JUSTINIANS weiß, müssen wir die ganze Erzählung des EUTYCHIOS für bloße Fabelei halten, wofür auch die inneren Gründe sprechen. Die Möglichkeit eines Um- oder Neubaues der Geburtskirche durch JUSTINIAN müssen wir darum unbedingt verneinen.[2])

6. Sophronios.

SOPHRONIOS, seit 634 Patriarch von Jerusalem[3]) war vorher Mönch im Theodosioskloster und begleitete als Lieblingsschüler des Johannes Moschos diesen auf seinen Reisen, als er vor den anrückenden Persern Palästina verließ. In dieser Zeit, also zwischen 614 und 619, wird wohl das Sehnsuchtslied auf Bethlehem verfaßt sein.[4]) Im XIX. Anakreontikon:[5]) „Εἰς τὴν ἀνάληψιν καὶ εἰς ἑαυτόν singt er (MIGNE, graec. 87, 3, col. 3812 f.) v. 25. Ἱκοίμην Τάχα Βηθλεὲμ πολίχνην Ὅθι παντάναξ ἐτέχθη. Ζαθέου τετραστόου δὲ Ἄγαν ἐκπρεποῦς τρικόγχου Μέσον ἐσμολὼν ἐκείνου Ἱεροῦ δόμου χορεύσω. Βηθλεὲμ ἐναγέος κάλλεα δέρκειν Χριστὸς ὁ κεῖθε φανεὶς πάντα με νεύσοι· Θαμὰ χρυσοφεγγέας τε Ὀρόων στύλους τε μούσης Μάλα καλλίτευκτον ἔργον Ἀχέων νέφους λαθοίμην. Ἰδέην ἄνω δὲ βλέψω Καλάθωσιν ἀστροφεγγῆ. Ἀπὸ καλλιεργίας γὰρ Χάρις οὐρανοῖο λάμπει. Κατὰ τὸ σπέος γενοίμην . . . Λιπαρῇ πλακὶ προθήσω Θεὸν ᾗ βρέφος δέδεκτο, Βλέφαρα, στόμα, κράνος τε Κομίσαι χάρισμ' ἐκεῖθεν. Μεγακυδέος δὲ φάτνης Ἐπὶ προσκύνησιν ἔλθω. Νεκύων ἐς ἄντρον ἥξω Βρεφέων ἅμα σφαγέντων Γενέσει Λόγου βροτείῃ Ἡρώδου φθόνῳ μανέντος.“ Bezüglich der Geburtshöhle, auf die im nächsten Abschnitt näher eingegangen werden wird, erfahren wir Genaues über die auch bei ADAMNAN berichtete Differenzierung der Stätte der Geburt und der Krippe. Neu ist die Nachricht,

[1]) Da das Werk περὶ κτισμάτων wahrscheinlich nach 560, keinesfalls vor 558 geschrieben ist (s. KRUMBACHER a. a. O., S. 232), so ist der Bau der Geburtskirche nach dieser Zeit wegen der zu Anfang dieses Kapitels gekennzeichneten Entwickelung nicht möglich.

[2]) S. d. DE VOGÜÉ a. a. O., S. 61 f., ähnlich GUÉRIN a. a. O., S. 175 f. und LECLERCQ in Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie fasc. XIV col. 828—837.

[3]) S. d. bes. GELZER, Leontios von Neapolis, Freiburg-Leipzig 1893, S. 117 ff., BARDENHEWER, Patrologie, [1]1894, S. 520 f., 525 f.; KRUMBACHER a. a. O., [2]1897, S. 188 ff., 672 f.

[4]) Wie auch P. MATRANGA (im Kommentar bei MIGNE, graec. 87, 3 col. 3813) annimmt.

[5]) So benannt nach dem Versmaß.

daß in einer anstoßenden Höhle bereits die Grabesstätte der unschuldigen Kinder gesehen und verehrt wurde, eine Tatsache, für die wir bei Hieronymus zum mindesten schon den Boden bereitet fanden.

Die Äußerungen über die Geburtskirche gehören weiterhin zu den wichtigsten Quellen zur Erkenntnis der architektonischen Gestalt und der dekorativen Ausschmückung der konstantinischen Kirche. Ihre Umrißzeichnung ist gegeben durch die drei Ausdrücke ἱεροῦ δόμου, ἄγαν ἐκπρεποῦς τρικόγχου und ζαθέου τετραστόου. Es ist zweifelhaft, wie die gegenseitige Abhängigkeit der unverbunden nebeneinanderstehenden drei Genitive zu fassen ist; der eine Genitiv ist sicher abhängig von μέσον, das damals schon rein präpositionale Bedeutung im Sinne von „hinein“ hat; man kann nun übersetzen „nachdem ich hineingetreten bin in das hochheilige Atrium des überaus herrlichen Trikonchos des Gotteshauses“ oder: „in das hochheilige Atrium, in den überaus herrlichen Trikonchos des Gotteshauses.“ Wie dem auch sei, durch τετραστόον (s. u.) ist bezeugt, daß ein vierseitiges Atrium (*quadriporticus*) vor der Geburtskirche lag, und der Ausdruck τρίκογχος (s. Thesaurus l. Graecae s. v.) besagt uns, daß sie drei Konchen oder Apsiden hat, also wohl unter die nicht große Zahl der altchristlichen Kirchen mit triapsidaler Choranlage vorläufig zu setzen ist. Wir werden weiter unten sehen, inwiefern diese Angabe und die daraus sich ergebende Anschauung noch zu modifizieren ist.

Aber auch über die dekorative Ausstattung im Innern erhalten wir wichtige Aufschlüsse. Den Angaben: χρυσοφεγγέας στύλους und καλάθωσιν ἀστροφεγγῆ entnehmen wir die Tatsache, daß schimmernde Säulenreihen eine wie Sternenglanz strahlende Lakunariendecke trugen, deren herrliche Arbeit die Schönheit des Himmels in die Kirche zaubert.[1]) Hier läßt uns das Auge des Dichters die Pracht der Geburtskirche, die er als „Μούσης μάλα καλλίτευκτον ἔργον“ preist, mit ergreifender Sehnsucht schauen; jetzt verstehen wir so recht das Wort des Eusebius von den περικαλλῆ καθιερώματα: die Kirche der Geburt des Allherrschers ist würdig, ja überreich geschmückt. Dabei dürfen wir freilich dem Dichter die Worte nicht peinlich genau nachrechnen. Wir brauchen aus χρυσοφεγγέας στύλους nichts weiter zu schließen, als daß ein leuchtender Schimmer von den blanken Marmorsäulen ausgeht. Auch der Vergleich der Decke mit dem Lichtmeer und der Schönheit des Himmels ist nicht neu;

[1]) Zu καλάθωσις s. Du Cange, Glossarium mediae et infimae Graecitatis s. v.

gerade Eusebius gebraucht ähnliche Bilder bei der Schilderung der konstantinischen Basilika am hl. Grabe.[1]) Nun ist die Vorstellung von der konstantinischen Geburtskirche in vielen Zügen lebendiger, die Analogien zu den von Eusebius genauer beschriebenen Kirchenbauten treten klarer hervor.

7. Adamnan,

de locis sanctis libri tres.

Die beiden der Peregrinatio Aetheriae nächstfolgenden abendländischen Pilgerberichte des Theodosius und Antoninus haben für die Geschichte der Geburtskirche keine Bedeutung. Theodosius kommt überhaupt nicht nach Bethlehem und Antoninus spricht nur von der Tag und Nacht erleuchteten Geburtsgrotte und von der mit Gold und Silber verkleideten Krippe. So kommen für uns erst wieder die drei Bücher des Adamnan über die hl. Stätten in Betracht, die um das Jahr 670 anzusetzen sind. Adamnan war nicht selbst im hl. Lande, sondern er gibt den Bericht des Bischofs Arkulf, der neun Monate dort geweilt und ihm alles wahrheitsgetreu erzählt hat, gewissenhaft wieder. Seine ziemlich ausführlichen Darlegungen über Bethlehem selbst stehen am Anfang des zweiten Buches; Kapitel 2. ist betitelt: „*De loco nativitatis Domini*". Es lautet (Geyer S. 256): „*In eiusdem vero civitatis orientali et extremo angulo quasi quaedam naturalis dimidia inest spelunca, cuius interior ultima pars praesepe Domini nominatur, in quo natum puerum reclinavit mater, alius vero, supradicto contiguus praesepio, introeuntibus propior locus propriae nativitatis dominicae traditur fuisse. Illa ergo Bethlemitica spelunca praesepis dominici tota intrinsecus ob ipsius Salvatoris honorificentiam marmore adornata est pretioso; cui utique semiantro super lapideum cenaculum sanctae Mariae ecclesia supra ipsum locum, ubi Dominus natus specialius traditur, grandi structura fabricata, fundata est.*" Vor allem interessieren uns die Angaben über die Form der Höhle; sie wird bezeichnet durch „*dimidia spelunca*", „*Bethlemitica spelunca*", „*semiantrum*" und „*lapideum cenaculum*". Hier muß ich nun wieder auf das oben betreffs des Beweisverfahrens Gesagte zurückkommen; ich habe jetzt umsomehr Recht es anzuwenden, als ich ja nachgewiesen zu haben glaube, daß die Annahme eines Chorneu-

[1]) Weitere Analogien — z. B. S. Martino in Ravenna hat von seiner Decke den Beinamen: *in coelo aureo* erhalten — s. Holtzinger, Die altchristl. Architektur, S. 52f.

baues unter Justinian historisch durchaus unbegründet ist; aber selbst für einen Augenblick einen Neubau zugegeben, würde der Pilger doch die neugeschaffene Situation, also das Verhältnis der heutigen Kirche zu der (gleichviel wie gestalteten) Geburtsgrotte im Auge haben.

Das Wort „Halbhöhle" ist nicht gerade geeignet, uns eine klare Vorstellung über die Form der Höhle zu vermitteln; aber auch das *„lapideum cenaculum"* muß von ihr gesagt sein; denn die Bedeutung von *„super* = oberhalb, über" ist bei Adamnan die gewöhnliche.[1]) Damit nun, daß *cenaculum* gleich *„spelunca"* gesetzt wird, fällt ein interessantes Licht auf die Geschichte des Wortes *cenaculum.* Über die Entstehung gibt Aufschluß Varro *ling. 5, 162*: *„ubi cenabant, cenaculum vocitabant, ut etiam nunc Lanuvi apud aedem Iunonis et in cetero Latio ac Faleriis et Cordubae dicuntur"*. Aber schon zu Varros Zeit war die Bedeutung verallgemeinert worden, (ebd.): *„Posteaquam in superiore parte cenitare coeperunt, superioris domus universa cenacula dicta"*: der Name war also bereits auf alle Gemächer des ersten Stockes übertragen worden.[2]) Der schon hier sichtbare Verallgemeinerungsprozeß in der Bedeutung des Wortes geht weiter, es bedeutet bald allgemein Stockwerk; so übersetzt Hieronymus die Worte der Apostelgeschichte 20, 9: „Κατενεχθεὶς ἀπὸ τοῦ ὕπνου ἔπεσεν ἀπὸ τοῦ τριστέγου κάτω" mit *„cecidit de tertio cenaculo* = er fiel vom dritten Stockwerk". Von da war kein weiter Schritt mehr, nun auch das Erdgeschoß mit *cenaculum* zu bezeichnen, und in der Tat sagt Ps.-Hilarius *de dedic. eccles.*[3]) von dem Hauptraume des salomonischen Tempels: *„porro terrenum cenaculum, quod supererat, LX cubitos habebat in latitudinem"*. Nun ist Adamnan nur konsequent weitergegangen, wenn er auch den unterirdischen Raum des Hauses, sein unterstes Stockwerk, mit *cenaculum* bezeichnet. Schon vorher finden wir bei Antoninus[4]), daß *cenaculum* oder selbst *cenaculus* (160, 3) die gleiche Bedeutung wie *cella* hat.[5])

---

[1]) S. Index ad Adamnanum bei Geyer, S. 477 f., wo ich aus den elf Stellen zwei hervorhebe: *ecclesia super illud (sepulchrum) constructa* 227, 12; *titulum super illud (sepulchrum) erexit* 259, 5; eine ähnliche Gleichsetzung der Bedeutung von *super* und *supra* s. *Index ad Petrum Diaconum*, Geyer S. 425: *Villa est supra ripam* 115, 1 und *Clesma est super mare* 116, 6.

[2]) S. d. Mau, Pompei in Leben und Kunst, Leipzig [2]1908, S. 281 ff.

[3]) Migne, lat. 10 col. 882.

[4]) S. Geyer, S. 173, 11.

[5]) Er sagt: *„In qua (sc. turre David) sunt monasteria in cenaculis singulis"*: unter den *cenacula* sind also die Mönchszellen zu verstehen.

So gebraucht auch Ps.-Eucherius für die Geburtsgrotte den Ausdruck *cella*.[1])

Wie verhält sich nun dieses *Cenaculum* zum Ausdruck *dimidia spelunca* oder *semiantrum*? Der Ausdruck selbst ist nur tastend gewählt, das zeigt das beigefügte „*quasi quaedam*“. Kann nun mit Halbhöhle eine Höhle gemeint sein, die auf der einen Seite ganz offen ist, etwa wie ein kurzer, hoher, in den Berg getriebener Stollen? Aber man sieht nicht ein, wieso man das als Halbhöhle ansprechen kann; jede im Bergabhang liegende Höhle, auch die ursprüngliche Geburtshöhle, muß diese Eigenschaft haben. Ich erkläre mir die Wahl des Ausdrucks anders: Die Bezeichnung der Geburtsstätte als Höhle ist althergebracht, schon Justin[2]) und das Protevangelium Jacobi[3]) sprechen im II. Jahrh. von dem σπήλαιον, dann Origenes, Eusebius, Aetheria, Hieronymus (s. o.) und viele andere von der Geburtshöhle. So spricht auch unser Pilger von der *Bethlemitica spelunca*. Aber dem scharfen Blick des Arkulf entgeht es doch nicht, daß die Geburtsgrotte in ihrer damaligen Form nur mehr im uneigentlichen Sinne als Höhle bezeichnet werden könne: der davor- und darübergesetzte Kirchenbau hatte die ursprüngliche Höhle vorne vertikal und oben horizontal durchschnitten;[4]) außerdem war sie innen mannigfach zugerichtet, mit Marmor inkrustiert worden, so daß man sie als *cenaculum* = *cella* ansprechen konnte; kurz sie ist nur mehr im halben Sinne eine Höhle.[5]) Das *semiantrum* kann also durchaus auch auf die heutige Form der Höhle angewandt werden. Eine halboffene Höhle etwa in dem Sinne, daß sie sich am Beginne des Chores wie die Krypten unter Hochchören auf die Kirche zu öffnen würde, ist durch die Lage der Geburtshöhle ebenso wie durch die architektonische Gestalt der Geburtskirche ausgeschlossen.

---

1) Geyer, S. 127: „*Ubi praesepe Domini, exornatum insuper auro atque argento, fulgenti cella ambitur*“.

2) Dial. c. 78 (Migne, graec. 6 col. 657 f.): „γεννηθέντος δὲ τότε τοῦ παιδίου ἐν Βηθλεέμ, ἐπειδὴ Ἰωσὴφ οὐκ εἶχεν ἐν τῇ κώμῃ ἐκείνῃ, ποῦ καταλῦσαι, ἐν σπηλαίῳ τινὶ σύνεγγυς τῆς κώμης κατέλυσεν· καὶ τότε αὐτῶν ὄντων ἐκεῖ ἐτετόκει ἡ Μαρία τὸν Χριστὸν καὶ ἐν φάτνῃ αὐτὸν ἐτεθείκει“.

3) C. XVIII: „καὶ εὗρεν σπήλαιον ἐκεῖ καὶ εἰσήγαγεν αὐτὴν ... ἐν χώρᾳ Βηθλεέμ“.

4) S. de Vogüé a. a. O., pl. II.

5) Die Zusammensetzungen mit *semi* bezeichnen auch durchaus nicht, daß eine Halbierung des betreffenden Gegenstandes statthat, sondern vielmehr das innerlich Unausgeglichene, Widerspruchsvolle des Gegenstandes, das zu einem großen Teil Unzutreffende der einfachen Bezeichnung, so *semibarbarus*, *semideus*, *semivir*, das von den Centauren, Hermaphroditen und Verschnittenen gebraucht wird.

Die Krypta enthält zwei besonders verehrungswürdige Stätten, den Ort der Krippe und davon getrennt die eigentliche Geburtsstelle. Abstrakt genommen ist das *interior ultima pars* nicht zu verstehen. Vielleicht möchte man, verführt durch das kurz vorhergehende „*orientalis et extremus*“, an den östlichen Teil der Grotte denken. Aber wenn man die heutige Anordnung der Höhle kennt, so sieht man keinen Grund dafür, daß die Stelle der Geburt und der Krippe, nachdem sie doch einmal differenziert waren, ihren Platz vertauscht haben sollten. Zudem weist das *interior* in eine Richtung, die für die heutige Stelle, wo die Krippe in einem um drei Stufen tiefer gelegenen, vom Hauptraume weg südwestlich sich erstreckenden Nebenraum angenommen wird, durchaus bezeichnend ist; ebendadurch liegt auch die eigentliche Stätte der Geburt, gleichviel von welchem Zugang aus betrachtet, immer dem Eintretenden näher. Die Marmorinkrustation der Höhle darf ebenso wie ihre etwaige musivische Ausschmückung unbedenklich auf die konstantinische Zeit zurückgeführt werden mit Berufung auf Aetheria (c. 25).

Soviel von der Geburtshöhle. Nun begegnet uns auch wieder einmal eine Angabe über die Kirche. Die sprachliche Ausprägung des Verhältnisses der Kirche zur Höhle ist freilich recht verworren. Der Dativ „*cui* ⟨*utique*⟩ *semiantro*“ ist wohl zu dem Prädikat „*fundata est*“ als eine Art von *dativus commodi* zu beziehen: „für diese Halbhöhle“ oder „dieser Halbhöhle wegen“; außerdem ist dasselbe Lageverhältnis noch angegeben durch *super lapideum cenaculum* und *supra ipsum locum, ubi* ... Man spürt eben überall deutlich, daß dem Verfasser die eigene Anschauung fehlt, daß er aber auch wohl gar nicht die Fähigkeit hatte etwas klar zum Ausdruck zu bringen.

Das letztere zeigt deutlich die Verwertung des Berichtes von Adamnan bei Baeda in seiner Kompilation über die hl. Stätten. Wie er im Schlußkapitel seines Büchleins sagt,[1]) ist er dem umfangreichen Berichte des Adamnan in der Hauptsache gefolgt; mit klarer Sachlichkeit entnimmt er der oft wirren Schilderung seiner Quelle das Wesentliche und ist darum viel verständlicher. Er schreibt:[2]) „*In cuius orientali angulo quasi quoddam naturale semiantrum est, cuius exterior pars nativitatis dominicae fuisse dicitur locus, interior praesepe Domini nominatur. Haec spelunca tota intrinsecus pre-*

[1]) Bei Geyer, S. 323.

[2]) Geyer, S. 311.

tioso marmore tecta, supra ipsum locum, ubi Dominus natus specialius traditur, sanctae Mariae grandem gestat ecclesiam".

Über die Kirche erhalten wir keine nähere Angabe, nur daß sie ein Bauwerk von mächtigen Dimensionen ist; und noch eines: es ist eine Marien-, eine Theotokoskirche. Noch zu Anfang des V. Jahrh. hieß sie zweifellos „*ecclesia speluncae Salvatoris*", es stand also die Beziehung zu Christus noch im Vordergrunde. Nun ist ohne weiteres klar, welches Jahr als *terminus p. q.* für die Umnennung anzusetzen ist: es ist 431, das Jahr des Konzils von Ephesus, das für die Orthodoxen den Streit um Maria als Χριστοτόκος oder Θεοτόκος zugunsten des zweiten Charakters entschied und durch den hartnäckigen Kampf mit den Nestorianern der eigentliche Ausgangspunkt der Marienverehrung geworden ist.

In das VIII. und nicht in das V. Jahrh. gehört auch der unter dem Namen des Eucherius gehende „*Liber de situ Hierosolymae vel Iudaeae*". Heisenberg[1]) hat die Schrift genau untersucht und kommt zu dem Schlusse: „Die Schrift des Eucherius ist, wie allgemein längst anerkannt wird, in ihrer zweiten größeren Hälfte eine Abschrift aus Hieronymus ep. ad Dardanum und aus Hegesippus, aber auch in ihrem ersten Teil muß sie als schlechtes Excerpt aus Baeda betrachtet werden." Die Angabe „*exornatum insuper argento atque auro*", die sich nur bei Antoninus und in einer alten anonymen Hieronymusbiographie findet,[2]) dort aber ausdrücklich auf Antoninus zurückgeführt wird,[3]) beweist, daß auch Antoninus mit in die Reihe seiner Quellen[4]) einzustellen ist. Da jedoch keine Angabe über die Geburtskirche bei ihm bewahrt ist, bleibt er für uns außer Betracht.

8. Eine armenische Reisebeschreibung des VII. Jahrhunderts.

Ins VII. Jahrh. setzt man auch eine armenische Pilgerschrift, die viele Maß- und Zahlenangaben bringt;[5]) ich benütze die Übersetzung, die E. W. Brooks in der English historical Review 1896 January S. 93 ff. unter dem Titel: „An armenian visitor to Jerusalem in the seventh century" veröffentlicht hat. (S. 97): „Bethlehem

[1]) A. a. O., I., S. 129—137.

[2]) Migne, lat. 22 col. 175—214.

[3]) *Sicut sanctus refert Antoninus col.* 213.

[4]) Ob unmittelbar ist fraglich, wohl durch die Hieronymus-Biographie.

[5]) Sie wurde erstmals durch Patkanean ins Russische übersetzt (St. Petersburg 1861), erschien wieder in dem Pravoslavnij Palestinskij Sbornik 1886, Bd. IV.

is 220 parasangs from the Resurrection towards the west. The measure of the size of the church is 200 cubits in length and 100 in breadth, and it has 90 marble columns and stone-arches. And in it there is a double cave, which Abraham bought for a burying ground. And under the sanctuary is a holy cave and a manger; where there is a table and the sacrifice is offered. And to the right of the church is a martyrs chapel, where relics of the infants slain by Herode are preserved."

Schon der erste Eindruck zeigt, daß hier sehr starke Verwirrungen entweder der Überlieferung vorliegen oder schon im ursprünglichen Bericht, d. h. in der Erinnerung des Pilgers vorhanden waren. Gleich die erste Zahlenangabe, die Entfernung Bethlehems von Jerusalem, die in Wirklichkeit sechs römische Meilen, etwa 10 km beträgt, zu 220 Parasangen[1]) ist absurd. Nicht anders steht es mit den Maßangaben der Kirche; die englische Elle, die der Übersetzer dem armenischen Maßbegriff gleichsetzt, $= {}^{7}/_{10}$ Yard à 0,9143 m = rund 60 cm angenommen, würde man für die Kirche eine Gesamtlänge von etwa 120 m und eine Breite von etwa 60 m erhalten. Tatsächlich beträgt die Länge der heutigen Kirche mit Narthex 63,3 m, die Breite 26,3 m;[2]) also gibt uns der Pilger durchweg etwa das Doppelte. Würde die Breite stimmen, so könnte man denken, er habe die Länge des Atriums mitgemessen; auf dieselbe Vermutung könnte uns auch die Zahl der Säulen bringen. Die Geburtskirche zählt in Wirklichkeit 46 Vollsäulen, 4 Pfeiler und 18 Halbsäulen, für das Atrium nimmt de Vogüé in seinem Plane 26 Rundsäulen und 4 Pfeiler mit je 2 Halbsäulen an; so könnte sich etwa die Zahl 90 ergeben. Auf eine Verwirrung der Überlieferung eher als auf einen Erinnerungsfehler deutet die Angabe, daß unter der Geburtskirche sich eine Doppelhöhle befinde, die Abraham erworben habe zu einem Begräbnisplatz. Das geht, wie auch Brooks anmerkt, auf die Doppelhöhle bei Hebron.[3]) Die übrigen Angaben werden jedoch durch Willibald, dessen Bericht diese Schrift am nächsten steht, bestätigt. Auf die höchst unzuverlässigen Zahlenangaben irgendwelche Schlüsse zu bauen verbietet sich.

---

[1]) 1 Parasange = 30 Stadien à 180 m = 5,4 km.

[2]) Nach de Vogüé a. a. O., S. 52.

[3]) Cfr. Theodosius bei Geyer, S. 139f.; Adamnan, ebd. S. 258ff.; Baeda, S. 312f.

9. Das Hodoeporicon sancti Willibaldi scriptum a sanctimoniali Heydenheimensi.[1])

Der Bericht ist bald nach 785, dem Todesjahr des Bischofs Willibald von Eichstätt, durch eine Nonne von Heydenheim geschrieben.[2]) Von Bethlehem heißt es (S. 226/27): „*Et inde venit in Bethlehem, ubi Dominus natus est, septem milliariis ab Jerusalem. Ille locus, ubi Christus natus est, quondam fuit spelunca sub terra et nunc est quadrangula domus in petra excisa et est terra circumquaque effossa et inde projecta. Et ibi supra nunc est aedificata ecclesia. Et ubi Dominus natus est, ibi stat supra nunc altare et aliud altare minus factum est, ideo quod illi, quando volunt ibi intus missam celebrare in spelunca, tollentes illud altare minus, portant ibi intus illud tempore, quando missam celebrant et iterum levant illud foras. Illa ecclesia, ubi Dominus natus, quae ibi supra stat, est in similitudine crucis aedificata gloriosa domus*“.

Den Spekulationen über die Art und Weise, wie der jetzige Zustand der Höhle zu erklären sei, brauchen wir keine Beachtung zu schenken; der Pilger versucht sich nur selbst klar zu machen, wie die Umwandlung aus der ehemaligen Höhle in den jetzigen kapellenartigen Raum vor sich gegangen sei. Die Angaben der Pilger sind nicht denen von Historikern gleichzuachten; nur wenn der Pilger einen Zustand, von dem er Augenzeuge war, schildert, kann er Glaubwürdigkeit in Anspruch nehmen; dabei müssen aber immer noch verschiedene Einschränkungen gemacht werden.[3]) Aber nicht nur dies; die Angaben sind auch der Absicht nach nicht in irgend einer Hinsicht vollständig oder systematisch, es kommt ganz darauf an, wohin sich im einzelnen Falle gerade die Aufmerksam-

---

[1]) Hrg. von Tobler-Molinier. Itinera Hierosolymitana, I², Genf 1880.

[2]) Die Pilgerfahrt fand um 754 statt.

[3]) Wenn z. B. Theodosius von der Salzsäule am Toten Meere, in die zufolge Gen. I, 19, 26 die Frau des Lot verwandelt worden sein soll, sagt (Geyer, S. 149): „*Ibi est uxor Loth, quae facta est statua salis et quomodo crescit luna, crescit et ipsa, et quomodo minuitur luna, diminuit et ipsa*“, so glauben wir das einfach nicht, weil es einem vernunftwidrigen Wunderglauben entsprungen ist und das Kennzeichen hiervon an der Stirne trägt. Noch stärker ist der Bericht des Antoninus zu dem gleichen Gegenstand (Geyer, S. 169, 19): „*Nam quod fallent homines de uxore Loth, eo quod minuatur ab animalibus lingendo, non est verum, sed stat in ipso statu in quo fuit*“, weil er sich das Ansehen einer auf Autopsie begründeten Berichtigung gibt. Dagegen wird unser allgemeines Vertrauen zu dem Berichte der Aetheria (Geyer, S. 54) auch dadurch bestärkt, daß sie sagt, sie habe sich die Stelle zeigen lassen, aber die Säule sei nicht mehr vorhanden und sie könne sich unmöglich täuschen. (S. dazu Baumstark, Abendländische Palästinapilger, Köln 1906.)

keit des Pilgers konzentriert; das ist berücksichtigt und alles übrige beiseite gelassen. Dazu können noch bei der Aufzeichnung, wenn sie längere Zeit nachher geschieht, Gedächtnisfehler vorkommen. Darum sind alle *argumenta ex silentio* aus einem Pilgerbericht von vornherein höchst bedenklich; z. B. berichtet der Pilger von Burdigala nichts von der Geburtshöhle, der Pilger von Piacenza[1]) nichts von der Geburtskirche, und doch bestanden beide seit dem Bau der Helena immer in engster, unlöslicher Verbindung. Darum ist es auch verfehlt etwa daraus, daß erst Willibald die charakteristische Gestalt der Geburtskirche erfaßt und angibt, schließen zu wollen, sie sei erst unmittelbar vorher in dieser Gestalt erbaut worden, wie man die Worte „*ibi supra nunc est aedificata ecclesia*" auffassen könnte. An Justinian dürfte man dabei nicht denken, denn schon Adamnan hat sein Augenmerk auf die Kirche gerichtet und sie als prächtigen Bau gerühmt, doch keine Veranlassung gefunden ihrer baulichen Besonderheit zu gedenken, obwohl doch gerade bei ihm so kostbare Grundrißzeichnungen zu palästinensischen Heiligtümern erhalten sind.

Brauchen wir uns also nicht um die oben gekennzeichneten Erwägungen des Pilgers zu kümmern, so ist schon wichtiger die Frage, ob wir seit dem Berichte des Adamnan etwa eine Veränderung anzunehmen haben, oder ob die Angabe der „*dimidia spelunca*" sich vereinbaren läßt mit der „*domus quadrangula*". Ich glaube wohl: beide haben durch ihren Besuch den Eindruck, daß die ursprüngliche Höhle[2]) so umgestaltet worden ist, daß der Ausdruck Höhle schlechthin die Gestalt nicht mehr recht bezeichnet; da stehen sich nun das „*lapideum cenaculum*" des Adamnan und die „*domus quadrangula*" des Willibald so nahe, daß beiden Bezeichnungen die gleiche Vorstellung zugrunde gelegen haben muß, mithin eine Veränderung nicht angenommen werden kann.

Die beiden Pilger haben unverkennbar ein lebhaftes Interesse auch an der äußeren Form der palästinensischen Heiligtümer und versuchen den räumlichen Eindruck, den sie gewonnen, in ihrer Weise klar wiederzugeben. Es ist darum vergleichshalber interessant, die Berichte der beiden über das hl. Grab neben unsere Angaben zu stellen. Bei Adamnan heißt es:[3]) „*In medio spatio huius*

[1]) Gewöhnlich Antoninus genannt, aber fälschlich, es war nur ein Begleiter des uns auch nicht näher bekannten Antoninus.

[2]) Sie gebrauchen auch beide den Ausdruck *spelunca* ohne abschwächenden Zusatz, weil er überkommen ist.

[3]) Geyer, S. 228.

interioris rotundae domus rotundum inest in una eademque petra excisum tugurium, in quo possunt ter terni homines stantes orare et a vertice pes et semipes mensura in altum extenditur". Die Bezeichnung *tugurium* sagt deutlich, daß der Grabesfelsen isoliert über der Erde steht. Bei Willibald[1]) heißt es: „*Illud sepulchrum fuerat in petra excisum et illa petra stat super terram et est quadrans in imo et in summo subtilis. Et stat nunc in summitate illius sepulchri crux. Et ibi nunc super aedificata est mirabilis domus et in orientali plaga in illa petra sepulchri est ostium factum, per quod intrant homines in sepulchrum orare*". Hier ist auch ausdrücklich gesagt, daß der Grabesfelsen über der Erde stand, und es wird klar daraus, daß das „*in petra excisum*" auf die Schaffung eines Hohlraumes im Felsen sich bezieht, nicht auf die Schaffung eines freistehenden Felsens. Für diese Gestalt des Grabes gebraucht keiner der beiden mehr den Ausdruck *spelunca*, obwohl das alte Christusgrab bei Eusebius ebenso durch ἄντρον oder σπήλαιον bezeichnet wird wie durch *spelunca* bei Aetheria. Für die Geburtshöhle dagegen haben wir von dem „ἐπὶ δύο μυστικῶν ἄντρων", bzw. dem „πρὸς τῷ τῆς γενέσεως ἄντρῳ" des Eusebius, über das „*subter ecclesiam*" des Hieronymus, das „*super lapideum cenaculum*" des Adamnan und das „*gestat ecclesiam*" des Baeda zu dem „ὑποκάτω τοῦ μεγάλου θυσιαστηρίου" des anonymen Biographen (s. u.) eine einheitliche Bezeugung, daß sie in der Weise wie heute unter der Kirche lag. Auch der Ausdruck *domus* für die Krypta ist nicht so ungewöhnlich, daß er etwa die Vorstellung einer freistehenden hausartig gestalteten Höhle hervorrufen müßte; *domus* wird nicht selten auch von der Grabesgruft gebraucht.[2])

Zum erstenmal zeigt nun ein Pilger ein helles, geschärftes Auge für das Charakteristische in der architektonischen Gestaltung der Geburtskirche. Willibald steht damit unter den abendländischen Pilgern einzig da; aber nicht durchaus einzig: ein anonymer griechischer Bios von Konstantin und Helena bewahrt uns eine gleiche, fast noch schärfer ausgedrückte Angabe.[3]) Mit Bezug auf Bethlehem lautet der Bericht: „Ἀπελθοῦσα δὲ ἐν Βηθλεέμ, ἥτις ἀπέχει τῆς ἁγίας πόλεως μίλια ἕξ, κἀκεῖ ἐκκλησίαν μεγάλην δρομικὴν σταυροειδῆ οἰκοδομησαμένη εἰς ὄνομα Χριστοῦ τοῦ θεοῦ, καὶ ἀποκλείσασα ἔνδον ὑποκάτω

[1]) Ed. Tobler-Molinier, I[2], S. 263.

[2]) S. Forcellini, II, 785.

[3]) Βίος καὶ πολιτεία Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης ed. Vasiljevskij in dem Pravoslavnij Palestinskij Sbornik, 1886, IV, S. 256 f.

τοῦ μεγάλου θυσιαστηρίου[1]) τήν τε φάτνην καὶ τὸ ἅγιον σπήλαιον, ἐξῆλθε τῆς Βηθλεέμ". Mit diesem Bios hat sich neuerdings auch F. NAU[2]) näher befaßt und ihn als Quelle bezeichnet für Buch VIII, 29, 30, 32 des Nikephoros Kallistu; er setzt ihn spätestens in die Wende des IX. auf das X. Jahrh. HEISENBERG, der seine Angaben ebenfalls verwertet hat,[3]) setzt ihn nicht vor das VII. Jahrh. So dürfen wir ihn als etwa gleichzeitig mit unserer Pilgerschrift betrachten. Er stimmt in allen Hauptangaben mit ihr überein; doch was haben wir uns unter der ἐκκλησία δρομική vorzustellen?

NAU übersetzt die Stelle mit „*une grande église élégante, en forme de croix*"; δρομικός = *élégant* ist eine recht merkwürdige Interpretation. Der Wortbegriff von δρομικός und seine Anwendung ist ja nicht völlig geklärt, aber eine vergleichende Betrachtung der Belegstellen weist doch in eine ganz andere Richtung, als sie NAU angibt. HEISENBERG[4]) hat bereits eine Untersuchung darüber angestellt und ist zu dem Schluß gekommen, daß mit δρομικός die basilikale Anlage bezeichnet wird. Das ist nun freilich nicht ganz zutreffend; es findet sich eine Stelle, die den Begriff des δρομικόν ganz anders erläutert und die spezielle Deutung auf die basilikale Form als solche nicht unmittelbar zuläßt. CRUSIUS[5]) zitiert eine Bemerkung des TH. ZYGOMALAS, die lautet: „Νάρθηξ τὸ ἔξω τοῦ ναοῦ δρομικὸν δίκην νάρθηκος· οὕτω ναρθηκοφόρος ὁ ῥάβδον φέρων ἐκ νάρθηκος· πᾶν δρομικὸν νάρθηξ λέγεται". Daraus wird ersichtlich, daß zum wenigsten im XVI. Jahrh. mit δρομικός unmittelbar nur das Langgestreckte, das in gewissem Sinne Vorwärtseilende eines Baues bezeichnet wird.[6])

Die Anwendung des Begriffes δρομικός auf ganze Kirchenanlagen oder Teile davon findet sich erst in mittelgriechischer Zeit, darum müssen wir uns zuerst bei Byzantinern nach Hilfsmitteln für die Erklärung umsehen, da die Wortgeschichte oft merkwürdige Wand-

---

[1]) Altar oder Altarhaus, Presbyterium: Conc. Laod. c. 44, Trull. c. 69; s. KRAUS, Realenzyklopädie, I, 126 und I, 34, vgl. auch das „under the sanctuary" nach dem armenischen Pilger.

[2]) In der Révue de l'orient chrétien 10 (1905), S. 162.

[3]) A. a. O., II, S. 104. [4]) A. a. O., S. 103.

[5]) *Turcograeciae libri octo,* Basel 1584, S. 201.

[6]) S. d. auch die recht interessanten Ausführungen von LEO ALLATIUS, *de templis graecorum recentioribus,* Köln 1645, S. 41; er sagt: „*Quare vero id nominis sibi vindicent, non sit ita facile explicare; si quid tamen conjecturae dandum est, puto ea a deambulatione, qua per tabulas super trabibus expansis a facie templi ad sanctuarium ipsum progrediuntur, nomen habere, ex iis enim interius templi spatium universum hac atque illac percurrebatur. Sic dicta a* δρόμος, *qui cursus est et pervagatio*".

lungen, namentlich beim Übergang in eine andere Kulturwelt, aufweist; man nehme nur das Wort ἐκκλησία. In klassischer Zeit hat das Wort δρομικός noch keine Anwendung auf bauliche Anlagen gefunden, dort wird es nur von lebenden Wesen im Sinne von „tüchtig im Laufen" gebraucht. Aber der Begriff δρόμος als Bezeichnung für bauliche Anlagen findet sich, so schon bei Plato; aus der Reihe von Stellen ist wohl die bezeichnendste Euthyd. p. 273 A: „Εἰσελθόντε δὲ περιεπατείτην ἐν τῷ καταστέγῳ δρόμῳ καὶ οὔπω δύ' ἢ τρεῖς δρόμους περιεληλυθότε ἤστην"; die Stelle zeigt uns nämlich zugleich, wie die Übertragung des Wortes auf bauliche Anlagen zu erklären ist: δρόμος wird zur Bezeichnung des Ortes, an dem δρόμοι ausgeführt werden, es ist die Wandelhalle. Eupolis spricht bei Diog. Laert. 3, 7 von den „εὔσκιοι δρόμοι Ἀκαδήμου θεοῦ". So finden sich Zusammenstellungen wie „δρόμους παλαίστρας τε" (Eurip. Andr. 600), „δρόμοι καὶ γυμνάσια" (Arist. I p. 188); Philostr. p. 521 sagt: „Ὁπόσοι γοῦν τῶν πάλαι ῥητόρων ἑρμαῖ' ἦσαν ἐν τοῖς τῆς οἰκίας δρόμοις". Schließlich erklärt Hesychios sogar δρόμος als ἡ ὀρχήστρα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου.[1]) Bezeichnenderweise hieß in Athen die vom Dipylon ausgehende Straße, auf der sich die Panathenäenprozession bewegte, δρόμος.[2]) Hier ist die Straße, die in gerader Richtung die rechts und links gelegenen Markthallen durchschneidet, δρόμος genannt. Das bringt uns die Anwendung von δρομικός namentlich auf das basilikale System recht nahe. Aber eine weitere Stelle zeigt, daß eine architektonische Fassung gar nicht Bedingung ist für die Anwendung des Wortes; Strabo 17, 805 sagt: „Τῆς δὲ κατασκευῆς τῶν ἱερῶν ἡ διάθεσις τοιαύτη· κατὰ τὴν εἰσβολὴν εἰς τὸ τέμενος λιθόστρωτόν ἐστιν ἔδαφος, πλάτος μὲν ὅσον πλεθριαῖον ἢ καὶ ἔλαττον, μῆκος δὲ τριπλάσιον ἢ καὶ τετραπλάσιον . . . καλεῖται δὲ τοῦτο δρόμος, καθάπερ Καλλίμαχος εἴρηκεν, ὁ δρόμος ἱερὸς οὗτος Ἀνούβιδος. διὰ δὲ τοῦ μήκους παντὸς ἐφεξῆς ἐφ' ἑκάτερα τοῦ πλάτους σφίγγες ἵδρυνται λίθιναι . . . ὥσθ' ἕνα μὲν ἐκ δεξιῶν εἶναι στίχον τῶν σφιγγῶν, ἕνα δ' ἐξ εὐωνύμων". Die Stelle läßt zwar darüber keinen Zweifel, daß das λιθόστρωτον ἔδαφος den Namen δρόμος führt, aber wir können auch hier (und insofern steht diese Anwendung des Begriffes der vorausgehenden gar nicht so

[1]) Man ist sehr versucht, diese Glosse auf ein Mißverständnis zurückzuführen; vielleicht wurde so ein Gang genannt, der am Bühnengebäude vorne an der Orchestra herlief; dagegen ist die Gleichsetzung der Begriffe ὀρχήστρα und δρόμος ein innerer Widerspruch.

[2]) Him. Or. III, 12 (s. Curtius, Stadtgeschichte von Athen LXXV): „Κινηθεῖσα δὲ ἐκεῖθεν καθάπερ κατά τινος ἀκυμάτου θαλάσσης διὰ μέσου τοῦ δρόμου κομίζεται, ὃς εὐθυτενής τε καὶ λεῖος καταβαίνων ἄνωθεν σχίζει τὰς ἑκατέρωθεν αὐτῷ παρατεταμένας στοάς, ἐφ' ὧν ἀγοράζουσιν Ἀθηναῖοι".

fern) genau sehen, wie es zu dem Namen gekommen ist: der eigentliche δρόμος ist nur die von Sphinxen flankierte Wallfahrtsstraße zum Tempel; die Bezeichnung ist dann auf das ganze ἔδαφος übertragen worden. Eine positive Entscheidung ist also aus den Zeugnissen der heidnischen Autoren nicht zu gewinnen; abgesehen von der Hesychstelle scheint das einzige, was bei allen Stellen durchhalten könnte, bloß die Betonung des εὐθυτενές, der Längsrichtung zu sein, die in sich die Bedingung für das δρομικόν am besten verwirklicht.

Kommen wir noch einmal auf Zygomalas und das Resultat von Heisenberg zurück, so können wir sagen, daß das Dromikonschema allerdings durch keine Kirchenanlage besser ausgeprägt wird als durch die Basilika, deren wesentliches Merkmal die Längstendenz ist. So kann δρομικός wohl meistens mit basilikal gleichgesetzt werden (in Anwendung auf einen Kirchenbau), wenn man sich nur bewußt bleibt, was es wirklich bloß aussagt.

Nehmen wir das auch in unserem Falle an, so ist also die Geburtskirche eine kreuzförmige Basilika; man verstehe, es handelt sich dabei um das lateinische Kreuz, das sich durch das Vorhandensein eines Chores ergibt, nicht um das T-Kreuz der römischen Querschiffsbasilika. Heisenberg[1]) deutet den Bericht des Bios auf die durch Justinian umgebaute Kirche und hält es andernorts[2]) für möglich, daß die ganze Kirche justinianeisch sei. Allein die Prüfung der Quellen (mehr allerdings noch die archäologische Untersuchung) schließt einen justinianeischen Um- oder Neubau vollständig aus: die konstantinische Geburtskirche ist eine kreuzförmige Basilika.

Diese Tatsache muß auch den Ausgangspunkt bilden, um eine andere Überlieferung unbefangen würdigen zu können, die Überlieferung über die Apostelkirche von Kpl., und zwar die konstantinische Apostelkirche. Diese ist als „δρομικός ξυλόστεγος" bezeugt[3]) d. h. sie ist eine holzgedeckte Basilika. Gregor von Nazianz charakterisiert sie uns aber in einem um 380 verfaßten Gedichte noch näher, *de insomn. Anast.* v. 55 ff. (Migne, graec. 37, col. 1258):

„Ἡ μὲν δὴ πολλοῖσιν ἀγαλλομένη μεγάλοις τε
Κάλλεσι δαιδαλέοις ἡ βασιλεία πόλις
Νηοῖς οὐρανίοισιν ἀγάλλεται ἔξοχον ἄλλων,
Νηοῖς τοῖς ποτ' ἐμοῖς, νῦν γε μὲν ἀλλοτρίοις.

---

[1]) A. a. O., II, S. 105. [2]) I, S. 224.
[3]) S. Heisenberg a. a. O., II, S. 103.

Σὺν τοῖς καὶ μεγάλαυχον ἕδος Χριστοῖο μαθητῶν
Πλευραῖς σταυροτύποις τέτραχα τεμνόμενον·
Ἀλλ' οὐ τόσσος ἔμοιγε πόθος καὶ ἄλγος ἐκείνων,
Ὅσσος Ἀναστασίης, Βηθλεὲμ ὑστατίης."

Wie leicht ersichtlich, spricht hier Gregor von den prächtigen Bauten und Kirchen der Kaiserstadt, unter denen er namentlich die Apostelkirche hervorhebt; aber sie alle könnte er missen, nur nach seiner Anastasiakirche faßt ihn schmerzliche Sehnsucht. Th. Reinach bezweifelt die Authentizität des ganzen Gedichtes ohne irgend zureichende Gründe.[1]) Heisenberg[2]) hält es für echt, aber gerade die zwei Verse, in denen die Apostelkirche erwähnt wird, hält er für interpoliert wegen sachlicher und sprachlicher Anstöße. Er fragt: „Was soll in diesem Zusammenhang die Apostelkirche? Die Erwähnung einer einzelnen Kirche nach der Gesamtheit aller schwächt den Gedanken nur ab." Ich glaube eher das Gegenteil und betrachte die Nennung dieser Kirche, „die zwei Jahrhunderte lang alle Gotteshäuser der Kaiserstadt überstrahlte",[3]) als eine bedeutende und psychologisch motivierte Steigerung des Gedankens. Erst dadurch wird den Zuhörern die Größe des Verlustes klar, erst die Nennung eines bestimmten, aber bedeutenden Gegenstandes gibt der allgemeinen Vorstellung Farbe und deutlich meßbare Werte.[4]) Die Apostelkirche war dem Kreis, für den das Gedicht Gregors berechnet war, gewiß ebenso bekannt, wie den Gebildeten von heute der Kölner Dom oder die Peterskirche oder auch die Hagia Sofia.

Andererseits muß auch die Erwähnung der Kreuzesform durchaus nicht frostig wirken;[5]) im Gegenteil: sie war dem Verfasser und

[1]) S. Rév. des étud. grecques 9 (1896), S. 93 im Commentaire sur le poème de Constantin le Rhodien.

[2]) A. a. O., II, S. 105 f.

[3]) Heisenberg a. a. O., II, S. 97.

[4]) Jede Analogie wird das zeigen: z. B. wenn ich bei einer Reiseerinnerung sage: „Wie hat es sich mir tief in die Seele geschrieben, das hl. Köln mit seinen alten, herrlichen Kirchen, deren stolzeste der Dom ist mit seinen himmelragenden Türmen! Und doch haftet nur St. Gereon unauslöschlich in meiner Erinnerung"! Man darf nicht vergessen, daß für die äußere Erscheinung und das innere Raumbild der alten Apostelkirche die Kreuzform das Bestimmende und am meisten in die Augen Fallende war, wie es an der späteren Apostelkirche die Fünfzahl der Kuppeln und am Beispiel des Kölner Domes das gewaltige Turmpaar ist.

[5]) Freilich wenn ich: „kreuzförmiger Grundriß" sage, dann bekommt es jene Klangfärbung, weil ich aus dem Raumbilde und der architektonischen Gesamtanlage eine nüchterne, abstrakte Linie ausziehe.

seinem Leserkreis etwas tief Bedeutsames. Der berühmte Brief Gregors von Nyssa an Amphilochios[1]) zeigt uns, daß diese Gedanken bei der Planaufstellung mit im Vordergrund standen. Der schlagende Beweis liegt aber in der Gründungsinschrift, die Ambrosius an seiner um 382 gegründeten Apostelkirche in Mailand anbrachte[2]):

„*Condidit Ambrosius templum dominoque sacravit*
Nomine apostolico, munere, reliquiis.
Forma crucis templum est, templum victoria Christi;
Sacra triumphalis signat imago locum."

Man hat eine Zeit lang den kreuzförmigen Grundriß lediglich aus liturgischen Bedürfnissen erklären wollen, allein solche und noch einige weitere bei Strzygowski (ebd.) angeführte Stellen weisen doch zu deutlich daraufhin, daß die symbolische Deutung auf den Sieg des Kreuzes und des Christentums von Anfang an mitbestimmender Faktor war.

Die logische Einfügung der beiden Verse in den gedanklichen Zusammenhang ist oben schon gewürdigt; auch die grammatische scheint mir unbedenklich, ja sogar charakteristisch; schon aus den wenigen hier vorgeführten Zeilen kann man ersehen, daß die Sprache des Gedichtes offensichtlich mit homerischer Diktion kokettiert,[3]) dazu paßt vortrefflich der Anschluß mit σὺν τοῖς, dem relativisch gebrauchten Artikel (richtiger Demonstrativpronomen) und das Χριστοῖο. Somit kann ich weder aus logischen noch aus sprachlichen Gründen die beiden Verse für interpoliert ansehen und komme darum notwendig zu dem Schlusse, daß die Apostelkirche Konstantins eine kreuzförmige Basilika war; denn Zeugnisse, die gegen die ausdrückliche Angabe bei Gregor von Nazianz in bestimmten Wendungen sprechen, gibt es nicht. Was Konstantinos Rhodios, der übrigens kein Augenzeuge ist und bestenfalls einen Bericht aus zweiter Hand geben könnte,[4]) sagt:

„Ἀλλ' οὖν κατ' ἀρχὰς οὐ τόσος μορφὴν πέλεν
Οὐδ' εἰς τοσοῦτον ὕψος ἐστηριγμένος."

bezieht sich nur auf die andere Größen- und Höhenentwickelung der Kreuzkuppelkirche. Das gleiche gilt von den beiden folgenden Stellen:

---

[1]) Neuestens abgedruckt in Strzygowskis „Kleinasien ein Neuland", S. 77 ff. und durch Bruno Keil mit einem wertvollen Kommentar versehen.

[2]) Bei Strzygowski a. a. O., S. 137.

[3]) Πολλοῖσιν, ἀγάλλεσθαι, οὐρανίοισιν, ἔξοχον ἄλλων, τόσσος sind ebensoviele Beweise dafür als Worte.

[4]) V, 472; s. Heisenberg a. a. O., II, S. 102.

V. 496 ff. Ἰουστινιανὸς καθεῖλεν εἰς τὸ γῆς πέδον
καῦθις μετεσκεύασεν εἰς τὸ νῦν μέγα
καὶ σχῆμα καὶ πρόβλημα χ' ὕψωμα ξένον,
ὃ μήποτ' εἶδεν ἄλλο φέγγος ἡλίου.

u. V. 589 ff. Οὕτως τὸ πῆγμα τοῦ νεὼ συναρμόσας
ὡς ἄλλο μηδὲν τῶν πρὸ τοῦδε κτισμάτων.

Das sind lauter vage und unbestimmte Angaben, die auf tausend andere Neubauten von Kirchen ebenso angewandt werden könnten und die um so mehr zeigen, daß dem Dichter jede genauere Kenntnis über die alte Form der Apostelkirche fehlte. Daß aber die kreuzförmige Basilika nichts Unerhörtes für jene Zeit ist, beweist eben die Geburtskirche, die etwas älter ist als die Apostelkirche oder wohl gar schon bei deren Beginn vollendet war; denn die Apostelkirche gehört in den Schluß des Lebenswerkes von Konstantin.[1])

Auch Strzygowski kommt[2]) gelegentlich einer Rezension auf die Apostelkirche zu sprechen und nimmt das Resultat Heisenbergs an, daß die Apostelkirche Konstantins eine Basilika war und neben ihr das Mausoleum Konstantins stand. Aber er hat sich schon zu tief in einen anderen Gedanken eingelebt, daß nämlich die Apostelkirche der zuerst bezeugte Typus der Kreuzkuppelkirche sein müsse, und sucht darum diesen wenigstens für das Mausoleum zu retten durch Kombination des Verses bei Gregor: „πλευραῖς σταυροτύποις τέτραχα τεμνόμενον“ mit der Angabe des Mesarites über das Mausoleum: „σφαιροειδὴς καὶ κυκλικὸς ὁ σύμπας οὗτος ναός, διὰ τὸ πολυχωρητότερον, ὡς οἶμαι, τοῦ σχήματος πυκναῖς ταῖς περικύκλῳ στωϊκαῖς γωνίαις κατατεμνόμενος.“ Daß er die beiden Verse bei Gregor von Nazianz ohne jede Begründung für echt hält, obwohl er sich sonst Heisenberg ganz anschließt, ist seine Sache; jedoch diese Verse auf das Mausoleum zu beziehen, dazu besteht kein Recht, denn sie gehen auf das μεγάλαυχον ἕδος Χριστοῖο μαθητῶν. Das ist aber natürlich die Basilika der Apostel und nicht das Mausoleum, ein Annexbau derselben, wie das ja auch durch den Zusammenhang klar genug gemacht wird.

Noch ist eine kurze Orientierung dazu notwendig, wie sich die σταυροειδὴς ἐκκλησία zu dem τρίκογχος des Sophronios verhält. Die beiden Angaben ergänzen sich auf das beste. Wir müßten unmittelbar, auch wenn wir die heutige Kirche nicht kennen würden, daraus schließen, daß die 3 Kreuzarme mit Apsiden abschlossen. Freilich die bei den eben behandelten Quellen so bestimmt als

---

[1]) S. Heisenberg a. a. O., II, S. 97.

[2]) Byz. Zeitschr. 18 (1909) S. 282 f.

Hauptcharakteristikum der Kirche herausgehobene Kreuzform macht uns darauf aufmerksam, daß wir nicht ohne weiteres mit der Bezeichnung τρίκογχος die Form der Geburtskirche richtig und ausreichend bestimmt haben.[1])

Mit dem aus den Quellen geführten Nachweis, daß die Geburtskirche aus konstantinischer Zeit eine kreuzförmige Basilika mit drei Apsiden war, sind wir am Schlusse unserer Quellenuntersuchungen angelangt. Wir sind zu dem durchaus wünschenswerten Ziel gekommen, die Geburtskirche in ihren charakteristischen Hauptzügen aus den Quellen rekonstruieren zu können; nunmehr erkennen wir die Identität des aus den Nachrichten geschöpften Bildes mit dem in unsere Zeit herübergeretteten monumentalen Bau.

---

[1]) S. d. die ausführlichen Erörterungen weiter unten.

B. Archäologische Untersuchungen über die Geburtskirche.

Die literarische Überlieferung hat uns noch zuletzt die Geburtskirche in den allgemeinsten Umrissen schauen lassen, den Grundriß und ein Raumbild von ausgeprägter Form, freilich im einzelnen so völlig unbestimmt, so blaß und schemenhaft, wie nur immer eine Rekonstruktion auf Grund kaum zureichender historischer Daten sein kann. Nun harrt unser die reizvolle Aufgabe, diesem geschauten Bild die bestehende Geburtskirche gegenüber zu stellen, um unabhängig von den Angaben der Quellen den Stein zeugen zu lassen für die Einheitlichkeit der Konzeption in der ursprünglichen Plangestaltung des schöpferischen Meisters und sie in dem heute mannigfach verwahrlosten, aber immer noch herrlichen Bau aufzuzeigen.

1. Die Gesamtanlage der Geburtskirche.

Die Geburtskirche von Bethlehem, obwohl außerhalb des ursprünglichen Umfanges von Bethlehem auf einem Hügelplateau gelegen, das nach mehreren Seiten steil ins Tal abfällt, ist im Laufe der Jahrhunderte allmählich von fast allen Seiten mit Bauten so umzirkt worden, daß es schwer ist aus diesem Gewirr von Zugangsbauten, Schulen, Klöstern etc., die sich teilweise fest mit dem Mauerkörper der Basilika verbunden haben, diese selbst herauszuschälen.[1]) Lösen wir alle diese umgebenden Bauten los, so ergibt sich eine Kirchenanlage von ziemlich genau westöstlicher Orientierung.[2]) Die ganze Breite der Westseite nimmt eine in drei Kammern geteilte Vorhalle ein, es folgt ein oblonger, fünfschiffiger Langhausraum, vom Chorbau getrennt durch eine von drei Eingängen durchbrochene Mauer, dann ein Transsept mit halbrunden,

---

[1]) Einen guten Eindruck von dem heutigen Wirrsal gibt Bädeker-Benzinger, Palästina und Syrien 1904, S. 93, Harvey, Taf. 1.

[2]) Tobler a. a. O., S. 132: „Von Ost 15° Süd, nach West 15° Nord".

in seiner Achse liegenden Apsiden, endlich der eigentliche Chor, noch fünfschiffig, jedoch so, daß die äußeren Seitenschiffe mit je einem Joch, die inneren mit je zwei in einem einspringenden Winkel abschließen, während das Mittelschiff, vom Ansatz des Querschiffes an gegen den übrigen Chorraum um vier Stufen erhöht, in einer halbrunden Apside endet.[1]) Die Mauer, welche Querschiff und Chor vom Langhaus abtrennt, können wir sofort aus unserem Plan eliminieren; denn sie ist relativ jung.[2]) Andererseits verlangt jedoch unser Plan eine Ergänzung. Vor der Kirche dehnt sich ein weiter Platz aus, der mit Steinplatten gepflastert ist; es finden sich dort auch noch einzelne Säulenstümpfe und sonst Mauerreste, die einen dankenswerten Fingerzeig auf einst hier vorhandene bauliche Anlagen geben.[3]) In der Tat zeigten alte Pläne von Bernardino Amico und Pococke,[4]) daß hier ein zur Basilika gehöriges Atrium gestanden haben müsse. De Vogüé hat es in seinem schon mehrfach genannten, glänzenden Werk über die Kirchen des hl. Landes zuerst unternommen mit Hilfe der alten Pläne und der wenigen Baureste[5]) das Atrium zu rekonstruieren.[6])

2. Das Atrium.

Die Rekonstruktion de Vogüés bedarf einer Erläuterung in dem Punkte, daß er das Atrium gegen die Vorhalle zu mit einer Säulenseite abschließen läßt. Aus den Denkmälern und der Überlieferung können wir ganz bestimmte Normen über das Verhältnis des Atriums zur Kirche ableiten. Öffnet sich der monumentale Kirchenbau gegen das Atrium zu in einer Säulenstellung, so ist eine vierte Atriumsseite natürlich ausgeschlossen. Für die Grabeskirche ist z. B. ein Atrium mit drei Säulenhallen ausdrücklich bei Eusebius (*V. Const. III, 35*) bezeugt; es wäre möglich, daß sie eine offene Vorhalle

[1]) S. de Vogüé a. a. O., pl. II; Cabrol, Dictionnaire fasc. XIII, S. 568, f. 1428 u. o.

[2]) Im Jahre 1842 durch die Griechen (d. h. Russen) eingezogen, nach der Behauptung Bädeker-Benzingers, S. 94; Tobler dagegen führt Zeugnisse an (a. a. O., S. 82, A 4), nach denen die Mauer wenigstens seit dem Anfange des XVI. Jahrh. bestand.

[3]) S. Kondakoff a. a. O., Taf. 53.

[4]) Weitere ältere Zeugnisse und Pläne angegeben bei Tobler a. a. O., S. 79, A 3 und A 4.

[5]) Sie sind in dem Plane durch dunklere Färbung angegeben, ein gutes Stück der nördlichen Grundmauer, ein kleineres der südlichen, die südwestliche Ecke, drei Säulenbasen der nördlichen Säulenseite.

[6]) Über Gestalt, Ausdehnung etc. des Atriums bringt das englische Werk die erwartete Aufklärung nicht.

gehabt hätte. Das vierseitige Atrium kommt in zwei Typen vor: entweder die Kirche hat keine Vorhalle (im Sinne von Narthex) und die vierte Atriumsseite dient als solche,[1]) oder die Kirche besitzt eine geschlossene Vorhalle. Dabei ergibt sich aber eine mehr ästhetische als bautechnische Schwierigkeit. Denn da die Dachseiten des Atriums nach innen abgewalmt sind und die Vorhalle auch in der Regel mit einem Pultdach an die Fassade anschneidet (die syrische Turmvorhalle scheidet hier aus), so fällt der Blick vom Atrium aus entweder auf ein übermäßig langes Pultdach oder auf zwei nur durch eine schmale Stufe getrennte übereinander ansteigende Pultdächer: beides muß unangenehm wirken. Dem ist nur dadurch zu entgehen, daß der Narthex zu viel bedeutenderer Höhe aufsteigt als das Atrium. Diese Lösung bietet z. B. die Sophienkirche von Kpl, sie ist aber auch anzunehmen für die Basilika von Tyrus aus den Worten des Eusebius.[2]) Da ferner die Basilika zu Tyrus auch ein vierseitiges Atrium besaß,[3]) können wir sie hierin durchaus mit der Geburtskirche vergleichen, deren Atrium vierseitig war (s. o. τετράστοον unter Sophronios). Ein Blick auf die heutige, freilich überaus häßliche, weil verwahrloste Fassade[4]) zeigt, daß die letztere Lösung gewählt wurde.

Damit sind wir schon in die Erörterung zur Frage des Atriums eingetreten. „Im Osten war das Atrium nicht Regel, sondern Ausnahme.“ So lehrt V. Schultze.[5]) In einer Anmerkung erfahren wir, wo sich diese Ausnahmen finden: das ist in Thessalonich, in Tyrus, in Bethlehem, in Lykien, in Oberägypten, in Pamphylien je ein Beispiel.[6]) Nun haben aber schon die neueren Expeditionen nach Kleinasien, deren Resultate durch das vielbesprochene Buch von Strzygowski, „Kleinasien ein Neuland“, aller Welt bekannt geworden sind, weitere Korrekturen gebracht; die Kirche auf der

---

1) Beispiele: die alte Peterskirche, die Paulskirche, die Klemensbasilika in Rom.

2) H. e. X, 4, 41 (Schwartz, II, 2, S. 874 f.): „Ἀλλὰ γὰρ καὶ τὴν τούτων θέαν παραμειψάμενος, πλείοσιν ἔτι μᾶλλον τοῖς ἐνδοδάτω προπύλοις τὰς … παρόδους … ἐποίει“. S. Schultze, Archäologie der altchr. Kunst, München 1895, S. 79. Die bedeutendere Höhe bezieht sich entweder auf das Atrium oder die äußere Vorhalle.

3) Nach Eus. h. e. X, 4, 39 (Schwartz, II, 2, 874): „τέτταρσιν <μὲν> πέριξ ἐγκαρσίοις κατεκόσμησεν στοαῖς“.

4) S. Kondakoff a. a. O., T. 53, Harvey, Taf. 5.

5) A. a. O., S. 51.

6) Warum das Atrium der Grabeskirche nicht genannt ist, das ebensogut durch Eusebius (V. Const. III, 35, Heikel, S. 97) bezeugt wird wie das von Tyrus, ist nicht einzusehen.

kleinen Agra von Pergamon (S. 46, Abb. 30), ferner die Basilika von Gülbagtsche am Golf von Smyrna (S. 49, Abb. 35) haben beide Atrium und Narthex. Neue Funde können den Gegenbeweis täglich verstärken. Allein wir können auch so noch weiter kommen.

Literarische Nachrichten teilweise allgemeiner Art, ohne Beziehung auf bestimmte Kirchenbauten, geben uns die Sicherheit, daß das Atrium im Osten in der regelmäßig durchgeführten Kirchenanlage mindestens ebenso häufig war wie im Westen. In die Reihe dieser Beweise gehört in erster Linie das in syrischer Sprache erhaltene und wahrscheinlich auf syrischem Boden entstandene (s. o.) *Testamentum D. N. J. Chr.*; da steht unter dem Kapitel de constitutione ecclesiae: „*Intra atrium sit aedes baptisterii*“;[1]) also hier eine ganz allgemeine Vorschrift, die das Vorhandensein eines Atriums voraussetzt und die naturgemäß von der geschichtlichen Wirklichkeit abstrahiert ist, aber auch umgekehrt wieder beeinflussend wirken wollte. Hierher gehört auch das in den Legenden der hl. Pelagia[2]) erwähnte Atrium der Kirche des hl. Julianus in Antiochien, wo das Taufbassin „ἐν τῇ αὐλῇ τῆς ἐκκλησίας“ war. Eine andere große Reihe indirekter Zeugnisse gewinnen wir ferner dadurch, daß wir von der Sitte der altchristlichen Zeit gut unterrichtet sind, in den Atrien der Kirchen einen Brunnen aufzustellen, der zu symbolischen Waschungen diente. Das erste klassische Zeugnis gibt uns Eusebius[3]) für die Kirche in Tyrus, ein weiteres wichtiges Sokrates[4]) von der Kirche des hl. Akakios zu Kpl; endlich ist durch zahlreiche Zeugnisse aus Chrysostomus die Allgemeinheit dieses Brauches verbürgt.[5]) Chrystomus hätte nie so sprechen können, wenn das Atrium nicht ganz allgemein bekannt und verbreitet gewesen wäre, so daß es also gerade im Osten viel eher Regel als Ausnahme, wenigstens in altchristlicher Zeit, ist.

Daß schon hierdurch stark an der Dehioschen Ableitung des christlichen Kirchengebäudes vom römischen Wohnhaus gerüttelt wird, bedarf keiner Hervorhebung. Die ganze Frage muß heute unter einem völlig anderen Gesichtswinkel betrachtet werden, als sie Dehio und noch Schultze und Kraus betrachten konnten. Das

[1]) S. Kaufmann a. a. O., S. 151.

[2]) Usener, Bonn 1879, S. 6, 29.

[3]) H. e. X, 4, 39, Schwartz, II, 2, 874.

[4]) H. e. II, 38.

[5]) S. d. Bingham, *Origines ecclesiasticae* or the antiquities of the christian church, London 1843, S. 403 f.; da z. B. eine so charakteristische Stelle wie hom. 57: „Τὰς κρήνας εἶναι ἐν ταῖς αὐλαῖς τῶν εὐκτηρίων οἴκων νενόμισται“.

Atrium ist ein wesentlicher Bestandteil der hellenistischen[1]) oder griechisch-römischen[2]) Basilika, wenigstens zu Anfang. Deren Verbreitungsgebiet ist hauptsächlich die Mittelmeerküste, aber ohne daß sie darauf beschränkt ist.[3]) Nehmen wir nun auch einmal an, Rom habe wirklich die christliche Basilika aus dem Wohnhaus entwickelt, so könnte diese Entwicklung gerade in Rom und in Italien wegen der gesetzlichen Einschränkungen des Christentums nur unter dem Schutze des Geheimnisses sich vollzogen haben; eine monumentale Lösung, die zu kanonischer Geltung hätte gelangen können,[4]) konnte in Rom nicht vor 313 auftreten. Wie will man es sich nun erklären, daß im ganzen Gebiete des Weltreiches, und zwar zuerst im Osten, — die Basilika von Tyrus vom Jahre 314 — der christliche Kirchenbau als ausgebildeter Gruppenbau sofort auftrat, als die Kirche die Freiheit erhielt?

Für diese Hypothese bildete die Gleichheit des Namens für einen wichtigen Teil im Komplex des römischen Wohnhauses wie in der christlichen Kirche ebenso einen verführerischen Ausgangspunkt wie für die Hypothese von Leon Battista Alberti der Name Basilika. Allein hier tut erst einmal eine mehr philologische Orientierung not. Das Wort „*atrium*“ selbst hat noch keine recht befriedigende Erklärung gefunden.[5]) Wie dem auch sein mag, ursprünglich war das Atrium der Hauptraum des altitalischen Wohnhauses[6]) und man nannte wohl das ganze Haus *a potiore parte* Atrium. Beim Übergang von der offenen Bebauung, die auf dem Lande die Regel ist, zur geschlossenen Bebauung in der Stadt wurde es zur Lichtgewinnung notwendig, das Atrium oben zu öffnen, wodurch erst die Form entstand, an die wir bei dem Worte zunächst denken.[7])

---

[1]) S. Strzygowski, Kleinasien, S. 183, Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, S. 26, 85 f.

[2]) S. Bréhier, Les basiliques chrétiennes, Paris 1907, S. 11 u. 13.

[3]) Bréhier sagt (S. 11): „La basilique gréco-romaine ou comme on l'appelle souvent, la basilique latine parait avoir été le type d'église le plus répandu dans le monde chrétien. On le trouve même au fond de l'orient à côté des types indigènes“.

[4]) Es gab aber gar keinen Kanon.

[5]) Die Römer leiteten es bekanntlich gerne von der etruskischen Stadt Atria ab (Varro ling. 5, 161, Paul. Fest. 13 s. Thes. l. l. II, 1906, S. 1101 ff.), weil es dort zuerst aufgekommen und dann nach Rom übertragen worden sei; bei Servius findet sich die Ableitung von „*ater*“ (Aen. 1, 726); er sagt: „*ibi* (d. h. im Atrium) *et culina erat, unde atrium dicta est, atrum enim erat ex fumo*“.

[6]) S. Mau, Pompei, Leipzig [2]1908, S. 257.

[7]) Die verschiedenen Lösungen s. Vitruv VI, 3, 1 u. 2.

Durch das Eindringen des griechischen Peristyls in das römische Wohnhaus wurde das Atrium aus seiner zentralen Stellung verdrängt, die Wohngemächer konzentrierten sich mehr um ersteres und letzteres wurde zum Repräsentationsraum.[1])

Auf der anderen Seite müssen wir nun die Entwicklung des Wortes αἴθριον ins Auge fassen: αἴθριον = area bedeutet zuerst nichts weiter als den freien, von der Sonne beschienenen Platz, bald aber speziell den eingehegten, namentlich aber den von ringsum laufenden Säulenhallen umschlossenen Platz.[2]) Die zwei wichtigen Teile des Hofes sind also einerseits die ringsum führenden Säulenhallen, andererseits der offene Mittelraum. Es ist nun ein gewöhnlicher Weg, daß metaphorisch bald der eine, bald der andere Hauptteil für das Ganze gesetzt wird; so findet sich die Bezeichnung τετράστοον und *porticus* für Hof, so muß auch αἴθριον und *area* angewandt worden sein.[3])

Nun muß spätestens im Laufe des II. nachchristlichen Jahrhunderts, — das zugleich als das Jahrhundert der intensivsten Sprachmengerei charakteristisch wäre —, die Gleichsetzung von *atrium* und αἴθριον erfolgt sein, was um so leichter war, als schon seit der Zeit Vitruvs das Peristyl in unaufhaltsamem Vordringen war und das alte Atrium im besten Falle gezwungen hatte sich ihm anzugleichen; damit war es vielfach zum Innenhof mit ringsum laufenden Säulenhallen geworden.[4]) In anderen Fällen, wo ein Nebeneinander von Atrium und Peristyl nicht möglich war, mußte das Atrium verschwinden und sein Name wurde frei für andere Verwendungen. Einen höchst erwünschten Beleg für diese Auffassung bringt eine Inschrift (Bull. d. corr. hell. XI, 165)[5]); hier

---

[1]) S. Mau in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie, II, 2, S. 2147.

[2]) So Lucian, Anach. c. 2: „ἐν τῷ αἰθρίῳ τῆς αὐλῆς“ cfr. Plin. ep. 2, 7, 14: „*porticus* . . ., *quibus parvola sed festiva area includitur*“.

[3]) Für *area* mag angeführt werden Macrob. zu Varro *sat.* 3, 4, 2: „*delubrum, in quo praeter aedem sit area*“, wo das Gesamtheiligtum durch *delubrum* bezeichnet wird, das einen Tempel (*aedes*) und einen Hof (*area*) umfaßt; für αἴθριον entnehmen wir den Beleg aus Flavius Josephus, Arch. Jud. 3; 6, 2, wo er von dem Bau der Stiftshütte spricht: „Πρῶτον μὲν αἴθριον διαμετρησάμενος . . . χάμακας ἔστησεν; 3; 6, 3: ὁ μὲν τοῦ αἰθρίου περίβολος τοῦτον τὸν τρόπον ἦν διακεκοσμημένος; 3, 8, 6 . . . ἔθυεν ἐν τῷ τῆς σκηνῆς αἰθρίῳ“: in dieser letzten Stelle ist der Hof um die Stiftshütte sicher mit αἴθριον bezeichnet.

[4]) Man vgl. Vitruv, De arch. VI, 8, 3: „*ruri autem pseudo-urbanis statim peristylia, deinde tunc* ***atria habentia circum porticus pavimentatas*** *spectantes ad palaestras et ambulationes*“.

[5]) Die Inschrift aus Lagina-Stratonike in Karien, deren Kenntnis ich Herrn Prof. Wolters verdanke, lautet: „Ἱερεὺς ὁ ἐξ ἐπαγγελίας Τιβ. Φλά[βιος Στρατοκλέους

begegnet uns das unverkennbare Lehnwort ἄτρειον = atrium. Da nun ein Gymnasium am allerwenigsten ein Atrium im älteren Wortsinne gehabt haben kann,[1] so ergibt sich hier unfehlbar *atrium* = αἴθριον. Die Verwendung dieses Lehnwortes kann nun aber mit fast völliger Sicherheit gegen das Ende des II. Jahrh. p. Chr. gesetzt werden; denn die Priesterfamilie der *Tiberii Flavii* blühte in Lagina im Zeitalter der Antoninen.[2] Den Abschluß dieses Prozesses zeigt uns Fest. p. 13 (aus dem III. Jahrh.), wenn er sagt: „*Atrium est genus aedificii ante aedem, continens mediam aream, in quam collecta pluvia descendit.*" Eine Reihe von interessanten Gleichsetzungen mit griechischen Begriffen findet sich dann in der Vulgata.[3] Hier ist jede Art von Hofraum mit *atrium* bezeichnet; so findet auch Augustinus keinen Anstoß selbst den rings um ein Gebäude laufenden Hof *atrium* zu benennen, wenn er von dem Hofe der Stiftshütte spricht.[4] Atrium ist also die alleinige oder wenigstens die Hauptbezeichnung für jeden wie immer gestalteten Hof geworden, es ist gleichbedeutend mit dem griechischen Wort αὐλή.[5] Da diese Entwicklung schon im III. Jahrh. ihren Abschluß erreicht hatte, wäre es geradezu unverständlich, wenn der Name „*atrium*" nicht auf den Vorhof der christlichen Kirchen angewandt worden wäre; um so weniger aber darf man dann, durch das Wort veranlaßt, irgend eine Verbindung mit dem altitalischen Wohnhaus suchen und mit Dehio behaupten.

Wenn man nun fragt, woraus überhaupt die Verbindung des altchristlichen Atriums mit der christlichen Basilika zu erklären ist, wird man nicht mit einem Anhänger Dehios[6] sagen: „Die Vorhalle endlich der späteren Basilika mit ihrem Kantharus (Brunnen) wird allein durch die Anlage des römischen Hauses verständlich"

Μένανδρος Κυρείνα] . . . Ἱέρεια τὸ β' Φλ[αβία Λεοντίς . . .] . . . [. . . ἐποίησ]αν σὺν παντὶ τῷ κόσμῳ τὸ ἄτρειον τοῦ ἄνω γυμνασίου . . ."

[1]) Man vgl. Vitruv VI, 10, 1: „*Atriis Graeci, quia non utuntur, neque aedificant*" d. h. in den Wohnhäusern. [2]) S. Bull. ebd. S. 381.

[3]) II. Makk. 4, 46: „εἴς τι περίστυλον *in quodam atrio*", Mark. 14, 54: „εἰς τὴν αὐλὴν τοῦ ἀρχιερέως *usque in atrium summi episcopi*"; Mark. 14, 66: „ἔξω εἰς τὸ προαύλιον *foras ante atrium*"; (αὐλὴ = *atrium*, προαύλιον = *ante atrium*); Mark. 15, 16: „ἔσω τῆς αὐλῆς ὅ ἐστιν πραιτώριον (*duxerunt eum*) *in atrium praetorii*".

[4]) *Quaest. hept.* 2, 177, 9: „*de atrio loquitur, quod circumponendum est tabernaculo*".

[5]) *Aug. quaest.* 2. 177, 9: „*Quam illi appellant* αὐλήν, *nostri aulam vocaverunt; sed jam non atrium isto nomine sed domus regia significatur in latina lingua, apud Graecos autem atrium*".

[6]) Ad. Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter, Leipzig 1904; Aus Natur und Geisteswelt, 8, S. 24.

und damit das Atrium und die Basilika aus demselben Raume des alten römischen Wohnhauses ableiten, sondern man kann auf die Naturgemäßheit als erstes Moment hinweisen: das Heiligtum kann mit viel größerem Recht als irgend ein Privathaus oder Palast Schutz vor dem profanen Lärm der Straße für sich beanspruchen.[1]) Das Natürlichste wiederum ist die Anlage des Heiligtums inmitten eines weiten Hofes, wie es der Fall war z. B. bei der Stiftshütte, dem salomonischen Tempel und einer Reihe von heidnischen Tempeln (s. auch Sybel II, 291); allein der Raummangel einerseits, der in Städten besonders fühlbar wurde, die Kostspieligkeit einer monumentalen Durchführung andererseits beschränkte den Hof sowohl bei Profanbauten wie bei sakralen Anlagen auf den Vorhof, der seinen Zweck noch vollkommen erfüllte, weil er das Gebäude von der Straße isolierte und seinerseits als selbständig bedeutsames Glied (nicht etwa als Einschrumpfung eines wahren, ursprünglichen Hofes) empfunden werden konnte, da er die allmähliche Hinführung vom lauten Wirrwarr der weltlichen Geschäfte zur weihevollen Stille des Heiligtums wirksam vermittelte. So ist z. B. der Vorhof der ägyptischen Tempel aufzufassen, so auch der Altarhof vor dem großen Jupitertempel von Baalbek, um nur einen aus griechisch-römischer Zeit zu nennen. Daß man hierbei auch aus reiner Freude an der ästhetisch wertvollen Form über das praktische Bedürfnis hinaus Vorhöfe baute, erkennt man daran, daß auch Basiliken, die doch eigentlich ihrem Zweck entsprechend die unmittelbare Verbindung mit der Straße suchen sollten, sich einen umsäulten Vorhof vorlegten.[2]) Darum ist es auch prinzipiell verfehlt, bei dem Atrium altchristlicher Kirchen an die am Forum gelegenen Basiliken zu denken und aus ihnen das Atrium sich zu erklären. Das Forum ist nur ein gemeinsamer Hof für viele Gebäude, die sich um ihn gruppieren müssen. Für den gemeinsamen Hof ist aber Voraussetzung der einzelne Hof und dieser hat in monumentaler Ausgestaltung seinen selbständigen Typus.[3]) Aus dem Brauche der

[1]) So gibt auch Vitruv die Anweisung (1, 7, 9): „*Templis areae sunt distribuendae*" und wir lesen z. B. *Liv.* 1, 38, 7 von einer *area ad aedem* ... *Jovis*, ebd. 2, 41, 11 von einer *area ante Telluris aedem* u. ö.

[2]) S. Mau in R. E. III, 1, S. 93 z. B. das ἐξάερον des Καισάριον in Antiochia (Malal. p. 287) eine *basilica cum hypaethro* in Abdera in der Baetica (C. I. L. II, 1979) ferner die Basiliken von Benevent (C. I. L. IX, 1596), von Tagifulae (ebd. 2557), von Verona (V, 3446), von Constantine (VIII, 7037 f.), so auch die von Gordian geplanten Anlagen (Hist. Aug. 32).

[3]) *Serv. Aen.* 3, 54: *aula ... proprie dicitur, quae concluditur porticibus quattuor.*

Zeit also, von dem uns die obigen Angaben nur ein fragmentarisches Bild geben können einerseits, aus der Naturgemäßheit und den speziell christlichen (praktischen und ästhetischen) Zwecken erklärt sich das Atrium der altchristlichen Kirchen. Aber die Gründe, die schon in weit vorausliegenden Zeiten zur Beschränkung des ringsum isolierten Hofes auf einen Vorhof geführt hatten, waren auch später wirksam dahin, daß man das Atrium schließlich auf die hintere Querhalle beschränkte[1]) und endlich tritt gar nur noch ein viersäuliges Tabernakel vor die Türe.[2])

Wie schon aus früher herangezogenen Texten zum Teil hervorgegangen ist, diente das Atrium verschiedenen rituellen Zwecken. Stätte für den Taufvollzug war es vielleicht zuerst allgemeiner, aber immer häufiger wird der Bau eigener Baptisterien. Dann war es der Aufenthalt für bestimmte Klassen von Büßern und Katechumenen,[3]) endlich und das trifft auch zweifellos für Bethlehem zu, nahm es einen Brunnen für symbolische Waschungen auf. Der Plan von Bernardino Amico[4]) und nach ihm der von de Vogüé machen drei Zisternen innerhalb des Atriums ersichtlich, die wohl das Regenwasser sammelten zur Speisung des Brunnens. Die Frage, ob jemals das Atrium der Geburtskirche dem Taufvollzuge gedient habe, läßt sich nicht entscheiden; unmöglich ist es nicht. Etwas zu ihrer Klärung kann der hitzige Streit beitragen, der zwischen Hieronymus und dem Bischof Johannes von Jerusalem tobte. Das Kloster von Bethlehem hatte damals, in den neunziger Jahren des IV. Jahrh., vierzig Katechumenen; Johannes taufte sie selbst nicht und verbot auch den Priestern seiner Diözese sie zu taufen, so mußten sie zum Bischof Dionysios von Diospolis geschickt werden. Dazu sagt Hieronymus[5]): *„Et certe quinque presbyteri erant in monasterio (sc. Bethlehem), qui suo jure poterant baptizare, sed noluerunt quidquam contra stomachum tuum facere.“* Daraus scheint hervorzugehen, daß unter normalen Verhältnissen auch in

[1]) Entweder schon beim Bau, oder dadurch, daß die übrigen Teile zerstört wurden, so bei vielen römischen Kirchen z. B. bei San Lorenzo fuori le mura; s. Beissel, Altchristl. Kunst, S. 65, Abb. 4, 5.

[2]) So bei San Prassede und San Clemente in Rom, s. d. auch Ch. Diehl a. a. O., S. 406.

[3]) S. Schultze a. a. O., S. 50f.

[4]) Trattato delle piante et imagini de sacri edificii di Terra Santa, Firenze 1626 T. 1.

[5]) *Lib. adv. Joh. Hierosolymit. Migne, lat. 23 col. 393.*

Bethlehem — und dann wahrscheinlich im Atrium der Geburtskirche — getauft werden konnte.[1])

3. Der Narthex.

Durch ein nicht einmal mannshohes Pförtchen tritt man in den dunkeln Narthex; er hat nach dem Atrium am meisten gelitten, die heutige Einwölbung ist nicht ursprünglich, ihre Zeit ist nicht bestimmt; unter ihrer ungewohnten Last weicht die Frontmauer merklich aus (s. Harvey, S. 2). Der Narthex ist durch Zwischenmauern in drei Kammern zerlegt. Diese Teilung kann dem Prinzip nach als eine ursprüngliche betrachtet werden, viele Kirchen des syrischen[2]) und kleinasiatischen[3]) Typus weisen sie auf. Die heutige Einteilung finde ich bei Pococke,[4]) Bernardino Amico,[5]) bei Tobler,[6]) bei de Vogüé[7]) und Hübsch[8]) jeweils verschieden angegeben.[9]) Aber wenn man auch annimmt, daß die einen in der Grundrißzeichnung schematisiert, die andern unrichtig gemessen haben, so macht es doch der sonst unerklärbare Wirrwarr der Pläne und auch die jetzige, jeder Symmetrie bare Anordnung notwendig, eine nachmalige Änderung der ursprünglichen Grundrißdisposition anzunehmen.[10])

Auch hier ist eine kleine Auseinandersetzung notwendig.

[1]) Interessant ist es, daß die von de Vogüé beobachtete Säulenbasen auch heute noch existieren, freilich nicht mehr an ihrem alten Platze. Bei Harvey, Taf. 5, 3 sind zwei Säulenbasen an der Ecke eines wuchtigen Widerlagers vor dem Narthex zur Linken des Eingangs sichtbar, als Hockstühle verwendet; sie bestehen aus Plinthe, flachem unteren Wulst, tief eingezogener Hohlkehle, gar nicht ausladendem oberen Wulst und zeigen so vollständig gleiche Proportionsverhältnisse mit den Säulen des Innern (s. u.).

[2]) So die Kirchen von Suweda, Turmanin, Kalb-Luseh, s. Holtzinger, Altchristl. und byz. Baukunst im Hdb. der Architektur II, 3, 1, [3]1909 Leipzig, S. 115ff.

[3]) S. Strzygowski a. a. O., S. 56, 58, 62; ferner die Kirche von Apamea Kibotos und die meisten Kirchen von Binbirkilisse.

[4]) Beschreibung des Morgenlandes, Erlangen 1754, II, 25, T. 4.

[5]) A. a. O., T. 1.

[6]) A. a. O., angehängtes Kärtchen.

[7]) A. a. O., pl. II.

[8]) Die altchristl. Kirchen, Karlsruhe 1858—63, Taf. 5, 3.

[9]) Die ganz falsche Angabe im Bädeker von 1875 ist in der neuen Ausgabe von 1904 richtig gestellt; dieser gibt wie Harvey, Taf. I den heutigen Zustand.

[10]) Heute dient nur mehr der mittlere Teil als Vorhalle, der nördliche Teil ist von dem anstoßenden Franziskanerkonvent, der südliche von dem Armenierkloster in Besitz genommen und durch eine Zwischendecke geteilt.

Holtzinger[1]) möchte neben dem Chorbau auch den Narthex von dem für ihn sicherstehenden justinianischen Umbau herleiten,[2]) weil er das Auftreten von Atrium und Narthex für „echt byzantinische Sitte“ hält. Demgegenüber ist zunächst auf die Beschreibung der Kirche von Tyrus durch Eusebius (s. o.) zu verweisen, wonach die Kirche neben dem Atrium eine innere Vorhalle d. h. eben einen Narthex besaß, ferner auf die schon mehrfach angezogenen Vorschriften des Testamentum D. N. J. Chr., das zuerst vom Atrium spricht: „*Intra atrium sit* . . .“ dann weiter sagt: „*Habeat ecclesia aedem catechuminorum, quae sit etiam aedes exorcizandorum, neque dicta aedes separata sit ab ecclesia i. e. ab aede sacra, cum necesse sit, ut (catechumini) eam ingredientes et in ipsa stantes audiant lectiones, cantica spiritualia et psalmos.*“ Es besteht gar kein Zweifel, daß hierunter der Narthex zu verstehen ist. Auch kann auf die oben erwähnten kleinasiatischen Beispiele hingewiesen werden. Daraus folgt, daß die Verbindung von Atrium und Narthex nichts spezifisch und „echt“ Byzantinisches ist.[3])

4. Langhaus.

Von dem mittleren Raume des Narthex führt eine Türe in das Innere des Langhauses. Beim Eintritt in das Hauptschiff bemächtigt sich unser ein zwiespältiger Eindruck: in dem lichtdurchfluteten Langhaus, zwischen den vier Reihen der sich für den Blick rasch verdichtenden Säulen drängt es Auge und Fuß unaufhaltsam vorwärts, bis man sich plötzlich von der in der Architravhöhe des Mittelschiffes abschließenden modernen Quermauer roh zurück-

---

[1]) Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung, Stuttgart 1889, S. 23.

[2]) In der Anmerkung stellt hier H. die falsche Behauptung auf, Eutychius spreche in seinen Annalen von einer Restaurationstätigkeit Justinians, während er doch tatsächlich von einem Niederreißen der alten kleinen Kirche und einem Neubau spricht.

[3]) Man kann an die niedrigeren Vorhallen etwa der pompejanischen Basilika (s. Springer, Handbuch I., 320) oder der Maxentiusbasilika in Rom, ebd., S. 457, als Analogieerscheinungen denken, aber eine generelle Gleichsetzung des Narthex mit dem Chalcidicum ist deshalb nicht geraten, weil der Begriff des Chalcidicums selbst noch recht ungeklärt ist, s. Mau in Pauly-Wissowas R. E. III, S. 2039 ff., auch über die Rekonstruktionen. Dagegen findet sich eine dreigeteilte Vorhalle ganz im Sinne unseres Narthex in dem syrischen Heiligtum des IV. Jahrh. auf dem Janiculus, das jüngst durch die Franzosen ausgegraben worden ist (s. Comptes rendus de l'Académie des inscript. et belles-lettres 1909, S. 617 ff. mit Plan).

gestoßen fühlt; es ist ein barbarischer Eingriff in den Baugedanken dieser einzigartigen Basilika.

Das Langhaus ist ein rechteckiger, in der Mitte überhöhter Säulensaal von 26,3 m Breite und etwas größerer Länge. Vier Säulenreihen teilen ihn in fünf Schiffe von ungleicher Breite: das Mittelschiff ist 10,4 m breit, das erste Seitenschiff 4,20 m, das äußere 3,73 m, die Maße von Achse zu Achse gerechnet.[1]) Auf je zehn Säulen, einer Halbsäule und einem Pfeiler ruhen Hochwand und Decke des Mittelschiffes, je elf Säulen und eine Halbsäule tragen Architrav und Decke der Seitenschiffe. Über die Einzelgliederung s. weiter unten. Die Hochwand mit größeren Mosaikresten aus mittelbyzantinischer Zeit hat nach oben keinen krönenden Abschluß, die Querbalken der Decke schneiden einfach in sie ein; doch liegt keine geschlossene Decke vor, sondern ein offener Dachstuhl. Durch die dankenswerte Nachricht bei Sophronios (s. o.) ist es entschieden, daß der offene Dachstuhl wenigstens in der Geburtskirche nicht ursprünglich ist, sondern daß eine prachtvoll geschmückte Lacunariendecke einen harmonischen Zusammenklang bildete mit dem dekorativ so reich ausgestatteten Innenraume.[2]) Die letzte Eindeckung fand, wie es scheint, im Jahre 1672 statt.[3]) In den Seitenschiffen liegt die Balkendecke unmittelbar über dem Architrav.

5. Der Chorbau.

Querschiff und Chor, für sich genommen und in ihrem Verhältnis zum Langhaus, sind das Problem der Probleme bei der Geburtskirche; aus der Grundrißdisposition allein schloß man, daß der Chorbau ein nicht organisches, zentralisierendes Anschiebsel an den allerdings konstantinischen Langhausbau sei. Dabei mußte auch die späte Anekdote des Eutychios — und diese unrichtig wiedergegeben — herhalten um die Aufstellung quellenmäßig zu stützen.

Hübsch ist meines Wissens unter den deutschen Kunsthistorikern

---

[1]) Nach de Vogüé a. a. O., S. 57 f.

[2]) In der Frage des offenen Dachstuhles sind die Meinungen noch geteilt, aber die Mehrzahl der Kunsthistoriker bejaht die Frage im Sinne des ursprünglichen Vorkommens, so Dehio und Bezold, Kirchl. Bauk. d. Abendl., I, 107; Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg 1896, I, 292; Riegl, Zur Entstehung der altchristl. Basilika, Jahrb. d. kk. Zentralkommiss. f. Erforschung und Erhaltung d. Kunst- und hist. Denkm., N. F., I, 1903, S. 208; Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig u. Berlin 1905, S. 217; Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 54. Den offenen Dachstuhl erklärt Sybel aus späterer Verarmung.

[3]) S. Tobler a. a. O., S. 120 f.

der erste, der die Behauptung aufgestellt hat, die Geburtskirche sei justinianeisch, der aber zugleich durch seine unsichere Stellungnahme viele Schuld an der späteren Unklarheit trägt.[1])

Genauer gefaßt ist das Urteil von Dehio und Bezold.[2]) Eine Begründung gibt Dehio gegenüber der mit Gründen wohlgestützten These von de Vogüé ebensowenig wie für den Ausspruch (S. 72): „Die Querschiffe der Demetriuskirche von Thessalonich und der Marienkirche von Bethlehem (T. 17, 7) gehören einem durchaus anderen Formgedanken an als die römischen.“

Auf diesen Spuren geht auch Holtzinger.[3]) Seine Ansicht und auch teilweise deren Begründung haben wir schon oben kennen gelernt; wir führen nunmehr kurz alle seine Gründe an; es sind der zentralisierende Grundriß der Chorpartie, das Urteil Dehios, die arabischen Annalen des Patriarchen Eutychios und der angeblich „byzantinische“ Narthex. Ziehen wir davon die nichts beweisenden Gründe ab, so bleibt nur der zentralisierende Chor. Darauf kommt er noch einmal zurück in dem Abschnitt, wo er von der Apsis trichora spricht (S. 81 f.): er führt die triapsidale Anlage, die kleeblattartige Gruppierung dreier Apsiden auf die Bedürfnisse des Sepulkralbaues zurück;[4]) dann spricht er von der literarisch bezeugten Apsis trichora der Felixbasilika in Nola, aber die Geburtskirche schließt er aus.[5]) In seinen Ausführungen ist eine Begründung ge-

[1]) Er schreibt, Textband S. XXVII: „Ferner steht noch ziemlich gut erhalten die Kirche der Geburt von Bethlehem, welche durch Justinian im VI. Jahrh. von Grund auf neu aufgeführt wurde. Dieser Bau mußte später teilweise erneuert werden, doch dürften nach den bekannt gewordenen Aufnahmen zu urteilen, alle Hauptteile wenigstens noch der justinianeischen Zeit angehören. Dr. Sepp (Jerus. u. d. hl. Land) ist der Ansicht, welche mir die neuesten photographischen Bilder des Innern zu bestätigen scheinen, daß dieser Bau sogar noch der konstantinischen Periode angehöre .... Die reiche und noch streng klassische Ziergliederung weist hinter die justinianeische Zeit zurück“. Nichtsdestoweniger setzt er im alphabetischen Ortsverzeichnis und im chronologischen Verzeichnis die Kirche in die justinianeische Bauperiode.

[2]) A. a. O., S. 94: „Um des Gegensatzes willen (zu den Querschiffen in Gallien) interessant ist ein Seitenblick auf die Marienkirche in Bethlehem (Taf. 17, 7): daß das Langhaus noch der Bau Konstantins sei, finden wir ganz glaublich, der Quer- und Chorbau dagegen kann nicht älter als justinianeisch sein; es ist ein an die alte Basilika angehängter Zentralbau und demgemäß das Transsept mit seinen Apsidenschlüssen zu beurteilen“.

[3]) Die altchristl. Architektur, Stuttgart 1889, S. 23 ff.

[4]) Er sagt: „Es ist eine der Gattung der Zentral- und Gewölbebauten angehörige Form, die in Verbindung mit dem Basilikalbau leicht wie ein unorganisches Anhängsel erscheint“.

[5]) „Der Ostteil der Basilika in Bethlehem mit seinem in Apsiden endigenden Querschiff darf nicht hierher gezogen werden, da die ganze östliche Partie des

geben, wenn auch eine widerspruchsvolle. Denn wenn er oben sagt, daß die Apsis trichora bei der Basilika leicht als unorganisches Anhängsel erscheine, aber schon aus dem Anfang des V. Jahrh. (401—403) eine solche Basilika kennt, so hat er kein Recht die Geburtskirche wegen ihres triapsidalen, zentralisierenden Chores der Bauzeit Justinians zuzuweisen und so ist genau genommen von seinen Gründen keiner stichhaltig. Seinen damaligen Standpunkt hält er noch heute fest.[1])

Der letzte, der sich vorbehaltslos auf denselben Standpunkt stellt, ist V. Schultze.[2])

Nur vorsichtige Referate geben Kraus,[3]) ferner Sybel[4]) und Kuhn.[5])

Fast allen diesen so sicher vorgetragenen Erörterungen zur Frage der Geburtskirche ist ein Mangel deutlich anzusehen: wenn sie nicht auf die Autorität eines Vorgängers hin einfach weitergegeben sind, so gehen sie sicher nur auf die Betrachtung des Grundrisses zurück, und zwar auf eine flüchtige Betrachtung; ein so wichtiger Umstand wie die Fortführung der Seitenschiffe über das Querschiff hinaus hätte nicht übersehen werden dürfen. Keiner von allen aber[6]) hat die architektonischen Details, etwa bloß die Säulenkapitelle, der als verschieden hingestellten Teile geprüft und miteinander verglichen; sonst wäre die Behauptung überhaupt nicht aufgestellt worden. Sie durften aber auch nicht den durchaus ernst zu nehmenden Spezialforscher de Vogüé (der freilich gerade keine Ansicht des Querschiffes gab, die am meisten beweisend ist) und seine Ausführungen einfach unbeachtet lassen. Die Widerlegung dieser Aufstellungen soll auf positivem Wege geschehen, durch den Nachweis, daß der zentralisierende Chorgrundriß und -aufbau sich aus der konstantinischen Zeit und den dort bereits vorgebildeten

Baues erst im VI. Jahrh. an die Stelle des ursprünglich ohne Zweifel apsidalen Presbyteriums der konstantinischen Basilika getreten ist".

[1]) Altchristl. u. byzantin. Baukunst, Leipzig 1909, S. 104.

[2]) A. a. O., S. 91: „An der Geburtsstätte Christi errichtete Konstantin eine Basilika (Eus. V. C. III, 43), von welcher ein Rest des Atriums und das fünfschiffige Langhaus noch vorhanden sind, während der eigentümliche Chorbau mit seinen drei Apsiden ein angehängter Zentralbau aus der Zeit Justinians ist".

[3]) Realenzyklopädie I, 143, Gesch. d. christ. Kunst I. 343.

[4]) Christliche Antike II, 322.

[5]) Gesch. der Baukunst, Einsiedeln 1909, I, 301. Harvey(-Lethaby), S. 17 nennt auch Viollet le Duc, Fergusson und Rivoira als Vertreter der Ansicht von dem ganz oder teilweise justinianeischen Charakter der Geburtskirche.

[6]) Außer Hübsch, der sich freilich inkonsequent zeigt.

Baugedanken verstehen läßt. Die völlige Einheit des Baues im Technischen und Ornamentalen beweisen einfach die Photographien.

a) Das Querschiff.

Es existieren eine ganze Reihe von Ansichten, die von den verschiedensten Gesichtspunkten aus die Entstehung des Querschiffes erklären und seine Stellung innerhalb der altchristlichen Basilika würdigen; ich referiere zunächst mehr, um später am speziellen Fall der Geburtskirche meine Ansicht zu entwickeln. SCHULTZE betrachtet es unter dem Gesichtspunkt des liturgischen Bedürfnisses als einen schöpferischen Gedanken gegenüber dem in der Klemensbasilika beschrittenen dürftigen Ausweg.[1]) Daß seine Begründung mit den daraus gezogenen Folgerungen nicht zutreffend ist, zeigt sich darin, daß der Altar in Wirklichkeit durch das Querhaus der Gemeinde nicht ferner gerückt wurde, vielmehr hatte er in demselben seine Stelle und wurde bis zu dessen Rand gegen das Langhaus hin vorgeschoben.[2]) Auch werden wir sehen, daß das Querschiff außerhalb Roms nicht so vereinzelt vorkommt, wie man gerne angenommen hat, und darum kein spezifischer Ausdruck der christlichen *majestas populi* (richtiger *cleri*) *Romani* sein kann.[3])

---

[1]) A. a. O., S. 59: „Eine imposante Lösung von derselben Basis aus tritt uns in Rom entgegen: die Einfügung eines Querhauses zwischen Altarhaus und Gemeinderaum. Nicht durch Raub, sondern durch Neuschöpfung ist auf diese Weise das Notwendige gewonnen worden. Die Höhe des Querhauses ist durch die Höhe des Mittelschiffes bestimmt, seine Breite hält sich entweder in den Grenzen der ganzen Anlage oder tritt aus derselben heraus (Lateran, St. Peter, St. Paul). Nunmehr war für Klerus und Liturgie ein eigener Boden geschaffen, ja die neue Disposition ließ die Feierlichkeit des Kultus und die Würde des Priestertums in erhöhtem Maße hervortreten. Denn die Apsis mit dem oberen Klerus und der Altar als Mittelpunkt des Kultes rückten der Gemeinde ferner und machten den grundsätzlichen Abstand von ihr deutlicher. Man begreift, daß Rom die Heimat dieser Neuerung ist. Außerhalb Rom hat sie nur vereinzelt Boden gewonnen".

[2]) S. DEHIO und BEZOLD a. a. O., I, 95, SYBEL, II, 297.

[3]) Über die beliebtesten Querschiffstheorien s. SCHULTZE, ebd., S. 59 Anm. „Die früher beliebte Erklärung aus der symbolischen Annäherung an die Gestalt des Kreuzes Christi ist mit Recht aufgegeben. KRAUS, R. E., I, 125 findet das Querschiff bereits in den Seitenabsiden der Cömeterialcellen vorgebildet" (vgl. S. 118f., 54, ebd.). DEHIO, S. 71 geht auf das italische Haus zurück: „Die Zurückführung des Basilikenquerschiffes auf die Alae des italischen Atrienschemas löst das Rätsel in denkbar einfachster Weise"; es sei zu beurteilen „als Wiedergabe einer uralten italischen Bauüberlieferung an das werdende christliche Gotteshaus". Diese Hypothese hat etwas Bestechendes. Aber sie läßt die starke Isoliertheit des Querschiffes im Abendlande, auch in Italien,

Durchschnittlich gehen alle bisherigen Lösungen von Rom als der Heimat des Querschiffes aus. Tatsache ist aber, daß der Orient, speziell das näher durchforschte Kleinasien, eine Reihe von Querschiffsbildungen aufzuweisen hat.[1]) Auch in der ägyptischen Menasstadt sind durch die Frankfurter Expedition unter der Leitung K. M. Kaufmanns die Grundmauern einer unter Arkadius erbauten mächtigen Querschiffsbasilika aufgedeckt worden.[2]) Ferner fällt es uns gar nicht ein, die Querschiffe der Demetriuskirche von Thessalonich und der Geburtskirche „als einem anderen Formgedanken angehörig“ zu betrachten. Dehio freilich mußte das, denn das war ja die „Gegenprobe“ für seine Hypothese, nämlich „die Beobachtung, daß das Querschiff ausschließlich in Rom und den von Rom beeinflußten Landschaften des Okzidents, und auch hier relativ selten, sich vorfindet, hingegen der morgenländischen Welt, mit Einschluß Ravennas, fremd bleibt“. Unter der Wucht der Tatsachen, die bis heute zutage getreten sind, versagt die Gegenprobe von Dehio nunmehr gründlich.

Das Querschiff der Basilika ist ein ihrer Längsrichtung sich schroff entgegensetzendes Bauglied; allgemein genommen liegt sein Wesen darin, die Richtungsachse eines Raumes zu durchkreuzen, es paralysiert die vorwärts oder rückwärts flutenden Tendenzen und konzentriert sie im Kreuzungspunkte der Achsen; ist hier ein Fixpunkt gegeben, so ist es der Mittel- und Ruhepunkt der baulichen Anlage, wenn nicht, so strömen sie von da aus nach kurzer Sammlung rechts und links auseinander. Bloß in Hinsicht auf den Baugedanken ist es darum gleichgültig, ob sich ein Querschiff am Anfang oder am Ende einer baulichen Anlage mit einheitlicher Richtung befindet.

So ist auch die Vorhalle, wenn sie nur ein einheitlicher Raum

---

unerklärt. Das Querschiff trägt durchaus den Charakter der Ausnahme; es hat demnach nicht zum Inventar des einstigen gemeinsamen Besitzes in Italien gehört. Holtzinger, Archit., S. 86 läßt es unentschieden, ob das Transsept eine Entlehnung aus der Antike sei oder ein Erzeugnis des Kultbedürfnisses; Lange (Haus und Halle, S. 326) knüpft an die forense Basilika an, „obwohl Querschiffsbildungen bei den erhaltenen antiken Basiliken zufällig nicht vorkommen“.

[1]) Vgl. die Zusammenstellung bei Strzygowski, Kleinasien, S. 186f.; er sagt: „Die Querschiffsbasilika scheint also in Kleinasien gar nicht selten zu sein. Sie tritt dort neben anderen Versuchen auf, die durch die Expansion des Christentums und die Entwickelung des Ritus notwendig gewordene Erweiterung des Chores zu lösen“. Als Beleg erwähnt er sechs Basiliken namentlich und spricht von dem häufigen Vorkommen an isaurischen Kirchen.

[2]) Vgl. Röm. Quart. 26, 1906, S. 191.

ist, als Querschiff zu fassen: sie nimmt von außen her die allseitig zuströmenden Tendenzen auf, faßt sie in sich zusammen und nun werden sie durch die Baurichtung der Basilika selbst unwiderstehlich nach vorwärts, dem einen Ziel, der Wohnung des unsichtbaren Gottes zugedrängt, der ganze Mensch oder wenigstens das Auge und die Gedanken. Auf dem Rückweg vollzieht sich der Vorgang in umgekehrter Weise, die Vorhalle entreißt sie der einheitlichen Gedankenwelt und läßt ihre Interessen sich überallhin verbreiten. Von diesen Gedanken ausgehend haben wir ein Recht, als Analogie zum Querschiff der Geburtskirche eine Gruppe von Bauwerken heranzuziehen, die den durchaus ähnlichen Grundgedanken in der gleichen Form verwirklichen, nur daß eben das Bauglied nicht den Namen Querschiff, sondern Vorhalle führt; es ist die Gruppe der Vorhallen mit den halbrunden Apsiden.[1]) Tatsache ist nun, daß das Lateranbaptisterium[2]) der konstantinischen Zeit angehört. Damit ist gegeben, daß ein analoger Baugedanke in einer wesentlich gleichen Form für Sakralbauten zur Zeit der Entstehung der Geburtskirche zur Verwendung kam; an heidnischen Bauten ist er älter.[3])

b) Der Chor.

Für den Chor lag, rein von der Bedürfnisfrage aus gesehen, eine Notwendigkeit vor; es galt eine Memoria ganz eigentümlicher Art zu überbauen. Was z. B. für die großen römischen Kirchen, die Peters- und die Paulskirche u. a., das bloße Märtyrergrab war,

---

[1]) Strzygowski sagt a. a. O., S. 48 von der Säulenbasilika von Gülbagtsche: „An Ravenna erinnert auch die in halbrunden Apsiden endigende Vorhalle; dieses von San Vitale und schon früher von römischen Bauten, der Minerva Medica und dem Baptisterium des Lateran her bekannte Motiv kommt in Kleinasien öfters vor (A. 5: Es ist also nicht richtig wenn Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda, p. 73, diese Art Narthex charakteristisch römisch nennt und meint, diese Form käme in keiner byzantinischen Kirche vor). Weber (Byz. Ztschr. X [1901], S. 568f.) fand es noch an der großen Kirche von Aphrodisias, ich wies es auch an der mittelbyzantinischen Kirche der Neamoni in Chios nach (B. Z. V [1896], S. 142)". Wenn Strzygowski freilich, Kleinasien, S. 187, die Bildung des Narthex mit halbrunden Apsiden nun sofort „als typisch kleinasiatisches Merkmal" bezeichnet, so ist das ebensowenig berechtigt, wie wenn Rivoira sie „typisch römisch" nennt; es läuft vielmehr darauf hinaus, daß sie gemeinhellenistisch ist.

[2]) Zum wenigsten seine Vorhalle s. Holtzinger, Handb. der Architektur, 1909, III, 2, 1, S. 65.

[3]) S. Dehio und Bezold a. a. O., S. 96. Man kann selbst die quergelegte Basilica Ulpia mit ihren beiden Exedren unter diesem Gesichtspunkt betrachten s. Springer, Handb. I, 441.

bildete hier die Höhle der Geburt. Für diese und über ihr wurde die Geburtskirche errichtet; aber die Höhle blieb das eigentliche Heiligtum in ihr: sie wurde herrlich ausgestattet, um als Gegenstand der Verehrung zu dienen; sie erhielt aber selbst wieder die Krippe des Herrn als Memoria:[1]) so war sie Ort und Gegenstand der Verehrung zugleich, eine Kirche unter der Kirche, mit der gleichen Orientierung wie die Oberkirche, durchaus eine Antizipation der romanischen Kryptenanlage. Da nun auch noch die Eingänge zu ihr innerhalb der Kirche und zwar nach altchristlicher Sitte innerhalb des Presbyteriums angebracht werden mußten, so war die Notwendigkeit gegeben für ein räumlich ausgedehntes Presbyterium. Die architektonische Lösung ist Sache des schöpferischen Künstlers, der freilich nur im Rahmen der allgemeinen baukünstlerischen Ideen seiner Zeit schaffen kann, der aber, wenn anders er ein Künstler ist, aus dem Bedürfnis heraus und doch dieses sich unterordnend, ein einheitliches, abgeklärtes Werk mit dem Stempel seines Geistes erstehen lassen wird.

Das einheitliche Werk des Künstlers einheitlich zu erfassen, hat zuerst Strzygowski unternommen, und wie es die Art seiner impulsiven Persönlichkeit ist, den Versuch einmal als möglich gesehen, dann gleich als wirklich genommen und immer wieder mit Feuer und Nachdruck vertreten. Am ausführlichsten geschieht das im Jb. d. preuß. Kunstsamml. 25 (1904) S. 231 ff., in der großen Erörterung der durch Mschatta aufgeregten kunsthistorischen Probleme. Ausgehend von der merkwürdigen Tatsache, daß der Hauptraum der herrlichen Wüstenruine Mschatta eine dreischiffige Halle mit einem dahinterliegenden Trikonchos als Abschluß ist — eine Bauform, die wir als sakral anzusehen gewohnt sind — sucht er eine Erklärung für dieses Phänomen, natürlich beim Nächstliegenden, der Gattung des Palastbaues selbst. Er verweist auf die höchst interessante Stelle aus der lateinischen Passio s. Thomae, wo das Ideal einer Palastanlage niedergelegt ist; sie enthält ebenfalls die Halle mit einem Trichorum. Die lateinische Fassung stammt zwar wahrscheinlich aus dem VI. Jahrh., aber das griechische Original ist weit älter; er vermutet, daß dieses literarisch festgelegte Ideal auf den in der Literatur berühmtesten Palast, den des Salomo zurückgeht. Als spätestes Glied dieser Entwickelungsreihe stellt er den Palast des Theophilos zu Byzanz auf, gebaut zwischen 829 und 842. In denselben Zusammenhang reiht er die Kaiserpaläste

[1]) Vielleicht sogar von Anfang an eine zweite, an der eigentlichen Stätte der Geburt, s. o.

von Mailand, Trier und Köln ein und führt z. B. Sankt Maria im Kapitol auf diesen Profanbau im Grundriß zurück. Aber auch für den Sakralbau weiß er eine stattliche Reihe aufzustellen: die um 400 erbaute, nur literarisch bekannte Felixbasilika von Nola, fünfschiffig mit einer *apsis trichora*; als erhaltene Beispiele, die vor 451 errichtete Kirche des koptischen Nationalheiligen Schenute bei Atripe in Oberägypten, daselbst auch die Kirche des Weißen Klosters,[1]) ferner die Kirchen der Natronsklöster und endlich typische Beispiele in den Athoskirchen: es wird also wohl das Klosterwesen an der Verbreitung des Typus mitgewirkt haben. Er zieht nun den Schluß: „Unser Typus gehört in der Tat zu jenen durch Konstantin den Großen und seine Mutter zu kanonischer Gültigkeit erhobenen Bautypen, von denen ich Kleinasien, ein Neuland S. 153 f. gesprochen habe. Der christliche Schöpfungsbau dieser Art steht noch aufrecht, es ist die Geburtskirche von Bethlehem“.

Die Aufstellung dieser Typenreihe und ihre Verfolgung durch mehrere Kontinente und Jahrtausende ist ja sehr interessant, wie soviele von Strzygowski konstruierte Entwickelungszusammenhänge, aber die Beweisreihe entbehrt durchaus der Verbindlichkeit gerade in dem für uns entscheidenden Punkte, wo er auf Bethlehem als Prototyp der sakralen Entwickelungsfolge zurückgeht. Er läßt dabei außer acht, was als wesentliche Verschiedenheit zu bemessen ist, daß die anderen vorgeführten Bauten die Verbindung einer Halle mit einem Trikonchos im wahren Sinne des Wortes darstellen, d. h. einer Mittelkuppel, emporgehoben von drei kleeblattförmig angeordneten Apsiden, während wir bei der Geburtskirche von einem Trikonchos im eigentlichen Sinne gar nicht sprechen können; denn hier sind das Mittelschiff und das kreuzende Querschiff das Maßgebende und Beherrschende im Baugedanken, die drei Apsiden sind bloß akzessorisch, raumabschließend. Nicht einmal der Grundriß dürfte darüber täuschen; mit unwiderleglicher Klarheit beweist aber der Aufbau,[2]) daß die Apsiden sich hier nur an die mächtigen Baugruppen des Haupt- und Querschiffes anlehnen; die Apsiden könnten leicht fehlen, ohne daß der Kirche das Hauptcharakteristikum verloren gehen würde, das ist aber nicht die *apsis trichora,* sondern der σταυροειδὴς τύπος. Es besteht darum kein Recht, die Geburtskirche von Bethlehem zusammenzubringen mit Bauten wie Mschatta usw., die zweifellos für sich einen Typ bilden, wobei zwischen Profan- und Sakral-

[1]) Grundriß bei Harvey, S. 13, Fig. 13.

[2]) Dessen Außenansicht in durchaus schematischer, nur in den Hauptzügen richtiger Weise Hübsch, Taf. V, 4 gibt, s. jetzt Harvey, Taf. 6.

bauten nicht unterschieden zu werden braucht; noch viel weniger dürfen wir sie aber als Prototyp für jene Bauten betrachten.

Um das Raumproblem der Geburtskirche zu verstehen, wollen wir uns nach einer anderen Seite wenden. F. X. Kraus[1]) ging wie Martigny[2]) und de Rossi[3]) zur Erklärung der Genesis der christlichen Basilika überhaupt von den Cömeterialcellen aus, d. h. viereckigen Räumen, welche nach drei Seiten in halbkreisförmige Apsiden ausladen. In Rom sind bisher drei Beispiele bekannt, denen man die Namen S. Simforosa, S. Sotere und S. Sisto gegeben hat, ohne daß wirklich zuverlässige Anhaltspunkte für diese Benennungen vorhanden sind. Kraus erklärte nun:[4]) „Die christliche Basilika ist im Zeitalter Konstantins durch das Zusammentreten zweier Faktoren entstanden: einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden, offenen Cella cimeterialis und zweitens der großen, dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privatbasilika". Wir müssen von dieser Verallgemeinerung, die an dem doppelten Fehler leidet, daß sie die Entstehung des christlichen Kirchengebäudes erst in die konstantinische Zeit setzt und dessen in kein Schema sich einfügende Vielgestaltigkeit und Bewegungsfreiheit von einer schon reichvariierten Normalform ableiten will, absehen. Aber diese *cellae cimiteriales* scheinen in unserem besonderen Falle tatsächlich diejenige Bauform zu sein, die uns der eigenartigen Chorgestaltung der Geburtskirche am nächsten bringt, für sie propädeutisch ist. Es ist durchaus unwahrscheinlich, daß diese Cömeterialcellen ursprünglich in ihrem Hauptraum überwölbt waren, wie Dehio und Bezold (I, 78) annehmen: die Schwäche der Mauern, das Fehlen von ursprünglichen Stützen und Streben, auch wohl der Umstand, daß die vierte Seite offen war, und besonders der teilweise rechteckige Grundriß machen es unmöglich, daß irgend eine Art von Überwölbung vorhanden war.

Drei Momente bestimmen uns nun, die *cella cimiterialis* als propädeutisch für die Geburtskirche zu betrachten. Es handelt sich für uns ja nur darum die Geburtskirche aus der konstantinischen Zeit heraus zu verstehen, nicht aber sie unter allen Umständen abzuleiten und von einem Vorbild abhängig sein zu lassen; damit würde ja gleich auch der Architekt der Geburtskirche in gewissem Sinn zu einem minderwertigen Abschreiber. Nur die der Zeit be-

---

[1]) Gesch. I, S. 267, 269, 299.
[2]) Diction. des ant. chrét., [1]p. 97, [2]p. 88.
[3]) Roma Sotterranea III, 495.
[4]) Erstmals R. E. I, 119.

kannten Raumformen und die ihnen zugrunde liegenden Ideen sind uns wichtig, nicht das einzelne Gebäude, das vielleicht als Muster in Betracht kommen könnte.

Das erste der bestimmenden Momente ist ein zeitliches: die in Rom nachgewiesenen *cellae cimiteriales*, zum mindestens aber die bisher sog. *Soteris-Cella*, die wir im folgenden immer im Auge haben, stammen wirklich aus vorkonstantinischer Zeit, sowohl ihrer Technik nach[1]) als auch ihrer Bestimmung wegen d. h. nach den Gräbern, die sie beherbergen. Wir brauchen darum nicht wie Strzygowski Vorbilder, die selbst höchst unsicher sind, zu postulieren.

Das zweite Moment gründet sich auf ihren Charakter als Überbau einer Memoria: sie waren Erinnerungsbauten an den Heiligen, dessen Leib hier ruhte. In durchaus analoger Weise war man gewohnt Gegenstände, die nach dem Glauben der Zeit einstmals mit Jesus in Berührung gekommen waren als „*memoriae divinae quondam praesentiae*"[2]) zu bezeichnen, sie also im Wesen den Märtyrergräbern gleichzustellen. Dazu stimmt eine merkwürdige Analogie in der Art, wie die Memoria angeordnet ist im Verhältnis zu dem darüber liegenden Memorialbau. Wir halten uns dabei an die genau untersuchte sog. Soteris-Cella, mit der sich Or. Marucchi im Nuovo Bullettino di archeologia cristiana 1908 S. 157 ff. zuletzt beschäftigt hat. Auf Grund neuer Grabungen und Forschungen kommt er wie früher schon Marchi[3]) zu dem Resultate, daß wir in dieser Cella tatsächlich die Grabkapelle der berühmten Märtyrer Marcus und Marcellinus aus der diokletianischen Zeit vor uns haben. Er bestimmt die Lage des Doppelgrabes (Bisomus), das etwas schräg zur Hauptachse des Gebäudes liegt, nicht unter der Hauptapsis, sondern im Zentralpunkte der Anlage. Ganz ähnlich liegt, wie der Grundriß und noch deutlicher der Aufriß[4]) ersehen lassen, die unterirdische Höhlenanlage der Geburtskirche im Verhältnis zum Chorbau: mit dem Querschiff beginnend erstreckt sie sich genau in der Richtung des Hauptschiffes noch ein kleines Stück in den Chorraum, von dem aus die Zugänge zu ihr hinabführen.

Keineswegs will ich damit den Typus der Geburtskirche zu Rom in Beziehung setzen; gerade die neuerlich untersuchte Cella weist in dem Grundriß der Apsiden nicht die Halbkreis-, sondern

---

1) S. Kraus, Gesch. I, 263.

2) Brief des Bischofs Paulinus von Nola an Macarius, ep. 49, Migne, lat. 61 col. 407.

3) S. Kraus, Gesch. I, 262.

4) Bei de Vogüé, pl. II. und Harvey, Taf. 1 u. 2.

die Hufeisenform auf, ein Motiv, das von Rom weg und nach dem Orient als Heimat deutet.[1]) Ferner ist bei den Ausgrabungen das Bruchstück einer marmornen Transenna gefunden worden, die über allen Stabkreuzungen plastische Scheiben mit eingemeißeltem griechischem Kreuz zeigt;[2]) Marucchi denkt dabei an Papst Johannes VII. (705—711); sie könnte aber ebensowohl aus der ersten Zeit stammen und den griechisch-östlichen Eindruck verstärken.

Das dritte Moment, das mir von schwerwiegendster Bedeutung erscheint, ist dieses, daß die Cömeterialcella schon eine Differenzierung der drei Apsiden zeigt; die Hauptapsis hat nämlich einen bedeutend größeren Radius als die beiden Nebenapsiden. Der hier rechteckige Schiffsraum setzt sich also zur Hauptbedeutung durch, schafft sich in seiner Richtungsachse eine Hauptapside, während die Nebenapsiden seitlich aus dem Hauptraum hervortreten. Wie grundverschieden dadurch die Cella von dem Trikonchos im eigentlichen Sinne des Wortes wird, kann man am besten verstehen, wenn man den Plan derselben bei Marucchi[3]) vergleicht mit dem Grundriß von Mschatta.[4]) Das wesenhaft Verschiedene spricht sich ganz deutlich aus: hier der Trikonchos, die drei Apsiden in ihrer Gleichberechtigung und straffen Zusammenfassung durch die Mittelkuppel, dort ein Hauptschiff mit einer Hauptapsis und den nicht gleichberechtigten Nebenapsiden. Auf der einen Seite Halle und Trikonchos als etwas Aneinandergeschobenes, geradezu unorganisch Verbundenes, eine Folge von Räumen selbst ungleicher Bestimmung; auf der andern der einheitliche Raum mit einheitlicher Bestimmung, an dem sich keine Naht und keine nachträgliche Verbindung erkennen läßt.

Es ist darum auch völlig unrichtig, wenn Strzygowski die ausspringenden Ecken des Mittelquadrates im Trikonchos von Mschatta mit den über das Querschiff hinausgeführten und in einem Winkel einspringenden Seitenschiffen der Geburtskirche vergleicht. Das Mittelquadrat im Trikonchos hat gar keine Beziehungen zu der davorliegenden Halle; es ist völlig auf sich gestellt und in seiner Raum- und Grundrißform allein durch den Trikonchos bedingt. Andererseits ist aber die einspringende Ecke im Chor der Geburtskirche nicht unmittelbar durch die Fünf-

[1]) S. d. Strzygowski, Kleinasien an mehreren Stellen bes. S. 29.
[2]) Vgl. die Bossen an den Kapitellen der Geburtskirche.
[3]) Bullett. crist. 1907, S. 187.
[4]) Jb. d. preuß. Kunstsamml. 25 (1904), Taf. VI.

schiffigkeit gegeben, wie STRZYGOWSKI in Analogie zu Maschatt sie ansieht, sondern sie ist eine durchaus freie, freilich glückliche Lösung des Architekten; er hätte ebensogut die beiden Seitenschiffe in der gleichen Linie mit dem Hauptschiffe schließen lassen können; aber er ist nicht nur ein originaler, sondern ein feinfühliger Künstler: durch die Kürzung des äußersten Seitenschiffes entsteht im Grundriß größere Lebhaftigkeit, im Aufbau erhält der Chor eine malerische Bewegtheit.

Die Geburtskirche bleibt immer eine höchst eigenartige, persönliche Schöpfung ihres Architekten, dessen Namen wir leider nicht kennen. Das beweist schon der Umstand, daß sie sich als einheitliches Kunstwerk so gar nicht in den Schematismus der kunsthistorisch festgelegten Typen einfügen will und darum auseinandergeschnitten wird, weil sie dann verständlicher scheint. Der Anerkennung dieser Tatsache tun wir aber keinen Abbruch, wenn wir zu verstehen suchen, inwieweit diese Lösung in der sog. Soteris-Cella vorgebildet war. Wir haben da einen oblongen, im Verhältnis zu den Apsiden überhöhten Mittelraum, der das Schiff der Cella bildet. Er hat seine Orientierung durch den Eingang auf der einen, die Hauptapsis auf der entgegengesetzten Seite. Aber die Längstendenz ist nicht die einzige im Raume; die seitlich ausbauchenden Apsidiolen geben zu erkennen, daß auch sie einen Teil für sich in Anspruch nehmen, sie geben eine transversale Tendenz an, sind das Querschiff der Cömeterialcella. Es ist das auch aus dem Wesen der Cömeterialcella wohl zu verstehen: sie ist ein Denkmalsbau. Das Denkmal fordert aber aus seinem Wesen heraus eine zentrale Aufstellung, es muß auf irgend eine Weise der Mittelpunkt der seinetwillen geschaffenen Anlage sein. Aber der Haupteingang und die gegenüberliegende Apside geben mit zwingender Stärke die Längsrichtung an; das Märtyrergrab bzw. der Altar darüber ist zwar der geistige Mittelpunkt, er zieht auch die Blicke auf sich, aber der einseitig orientierte Raum tut nichts, um seinerseits eine Beziehung zu ihm herzustellen, den geistigen Mittelpunkt auch zum räumlichen Zentralpunkt zu machen; das geschieht erst dadurch, daß eine Querachse die Längsachse durchschneidet; der Kreuzungspunkt der Achsen als räumlicher Zentralpunkt trifft nun mit dem Märtyrergrabe als geistigem Mittelpunkt zusammen.

Etwas anderes ist der Versammlungsraum zum Zwecke der Hinnahme einer Lehre: hier ist der Lehrer nicht Mittelpunkt, sondern nur Zielpunkt; der Lehrer kann nicht in der Mitte stehen, vor ihm müssen seine Schüler, seine Hörer sein. Die entsprechende Raum-

form war schon durch die antike Schola[1]) geschaffen. Der selbständige christliche Versammlungsraum müßte derselbe gewesen sein;[2]) in der ausgebauchten Tribuna sitzt der Bischof als Lehrer über die anderen erhöht, er spricht in den Raum hinein, die Augen und die Gedanken der Zuhörer kommen zu ihm herauf, nichts darf diese geistige Verbindung unterbrechen.

Der christliche Kirchenraum ist beides: Versammlungsraum zur Hinnahme einer (der christlichen) Lehre und Denkmalsbau über dem Märtyrergrab, das zugleich Opferstätte wird und dadurch immer mehr, namentlich durch die Entwickelung des katholischen Kultes, zur eigentlichen Hauptsache sich herausbildet. Das Langhaus als Versammlungsraum für eine einheitlich gerichtete Gemeinde gibt eine ausgesprochene Längstendenz an; im Presbyterium aber sind zwei Dinge vereinigt, die unvereinbar sind, weil sie ihrem Wesen nach verschiedene Raumformen beanspruchen würden. Das Querschiff hat nun gegenüber dem unaufhaltsamen Hindrängen des Langhausraumes zur Apsis den Zweck dem Altar auch im Raume die Bedeutung zu verschaffen, die er als geistiger Mittelpunkt hat.[3]) Dadurch erhalten zugleich die Kultpersonen, die im Dienste des Altares stehen, Raum zur Entfaltung der Zeremonien und weiterhin ist dem ungemessenen Differenzierungsbedürfnis der jungen Christengemeinde ein erwünschter Ausdruck geschaffen in dem neuen Raume: dort können die Vornehmen und die gottgeweihten Männer und Frauen stehen.

Damit ist nun nicht gesagt, daß alle christlichen Kirchen diese Forderung erfüllen müßten: es gibt baukünstlerisch glückliche, in ihrer Art vollendete Lösungen — das werden die wenigsten sein —, und Bauten, die ihrem Sinn raumtechnisch nur in einer Hinsicht oder selbst gar nicht gerecht werden. Allein gerade die bedeutendsten uns bekannten altchristlichen Anlagen, die wir zuerst auf schöpferische Meister zurückführen dürfen, weisen das Querschiff auf, das ohne Zweifel viel weiter verbreitet war, als wir bisher annehmen konnten, wie die ungeahnte Mehrung von Beispielen durch die Ausgrabungen zeigt. Wie ließe es sich da verstehen, daß das Querhaus nur eine rudimentäre Bildung sei, veranlaßt durch die Alae des römischen Wohnhauses, ohne innerlich bedingt zu sein?

[1]) S. dazu Sybel, Christl. Ant. II, S. 275 f.

[2]) Er muß als Potenz vorausgesetzt werden; vielleicht, daß er selbständig und rein für sich gar nie existiert hat.

[3]) Besonders lehrreich ist in dieser Hinsicht die Arkadiusbasilika in der ägyptischen Menasstadt, wo auch das Querhaus dreischiffig ist; der Altar steht genau im Schnittpunkt der Achsen von Haupt- und Querschiff.

Nunmehr erscheint es auch notwendig, kurz unsere Stellung zur gesamten Basilikafrage darzulegen, umsomehr, da die Geburtskirche zu den Schöpfungsbauten der konstantinischen Zeit auf dem Boden des hl. Landes gehört und allein noch unmittelbares Zeugnis geben kann. Zunächst, wie kommt das christliche Kirchengebäude überhaupt zu dem Namen Basilika? Einen wirklich urkundlichen Beleg für die Anwendung dieses Namens haben wir zuerst in dem bekannten Brief des Kaisers Konstantin an den Bischof Makarios von Jerusalem, und zwar für den christlichen Versammlungsraum innerhalb der Anlagen am hl. Grabe.[1]) Die in Frage kommende Stelle lautet:[2]) „Προσήκει τοίνυν τὴν σὴν ἀγχίνοιαν οὕτω διατάξαι . . . ὡς οὐ μόνον βασιλικὴν τῶν ἁπανταχοῦ βελτίονα, ἀλλὰ καὶ τὰ λοιπὰ τοιαῦτα γενέσθαι, ὡς πάντα τὰ ἐφ' ἑκάστης καλλιστεύοντα πόλεως ὑπὸ τοῦ κτίσματος τούτου νικᾶσθαι". Die Stelle ist mannigfach interpretiert und in ganz gegensätzlichem Sinne verwertet worden.[3]) Gleich die Übersetzung hat Anlaß zu Mißverständnissen gegeben. Noch jüngst hat Charles Diehl (Manuel S. 3) übersetzt: „.... que cette basilique ne soit pas seulement plus belle que tout ce qui existe ailleurs.." Aber wenn man im Sinne Diehls das τῶν ἁπανταχοῦ neutral fassen wollte = vorzüglicher als das, was überall existiert, so wäre es in dieser Allgemeinheit ein Unsinn, oder aber, da es doch von Bauwerken verstanden werden müßte, nur eine nichtssagende Fassung desselben Gedankens, der nachher mit Beziehung auf das Bauganze klar ausgesprochen wird. Wir müssen unbedingt die Stelle auffassen im Sinne von: βασιλικὴν τῶν ἁπανταχοῦ βασιλικῶν βελτίονα = eine Basilika, welche die überall sonstwo bestehenden übertrifft. Daraus hat man auf der einen Seite[4]) geschlossen, der Kaiser setze bereits den christlichen Basilikatypus als bekannt voraus, es habe demnach schon vorher Ausführungen gegeben; auf der anderen Seite,[5]) vor Konstantin habe es noch keine christlichen Basiliken gegeben und

[1]) Zwar findet sich in den *Acta purgationis Felicis*, die sich auf das Jahr 303 beziehen, auch der Ausdruck *basilica* („*Postquam Galatius*, *unus ex lege vestra*, *publice epistulas salutatorias de basilica protulerit*"). S. Witting, Die Anfänge christlicher Architektur, Straßburg 1902, S. 6; allein auf den höchst unsicheren Boden der Märtyrerakten, deren wirklich endgültige Fassung zeitlich recht schwer zu fixieren ist, können wir uns in diesem Falle nicht begeben.

[2]) Eus., Vit. Const. III, 31.

[3]) Sybel (II, 281) hat die strittige Interpretation den Philologen zur Klarstellung empfohlen.

[4]) Mau in Pauly-Wissowas R. E., Hauck in der Protest. R. E.

[5]) Z. B. Lange, Haus und Halle, S. 324.

der Kaiser verweise den Bischof auf die Forumsbasilika als das in Frage kommende Muster für die Triumphalkirche. Wenn das der Fall wäre und hiermit tatsächlich die Anweisung auf einen ganz neuen Typus für den Kirchenbau hätte gegeben werden sollen, so hätte das in ganz anderen Worten und in ganz anderer Breite geschehen müssen. Auch historisch ist der Schluß als falsch zu erweisen; denn der Brief Konstantins wurde im Jahre 326 geschrieben, jedenfalls nach dem Konzil von Nicaea, aber bereits im Jahre 314 war die Paulinusbasilika von Tyrus vollendet, 324 die Peterskirche in Rom und die Reparatusbasilika von Orleansville, um nur drei sicher datierte Basiliken zu erwähnen,[1]) geweiht worden. Es hat also sicher vor diesem Briefe Konstantins schon christliche Kirchen in Basilikenform gegeben. Andererseits kann der Name Basilika für das christliche Kirchengebäude damals noch nicht gebräuchlich oder gar die Bezeichnung gewesen sein, er bezeichnete zunächst Profangebäude von Hallenform mit der Bestimmung, große abgeschlossene Innenräume für mannigfache Zwecke, insbesondere für den Marktverkehr mit anschließendem Gewerbe- und Friedensgericht zu bieten. In diesem Sinne errichtete Konstantin selbst in Rom zwei, in Kpl. eine Basilika.[2]) Schon zu Augustus Zeiten gab es fast in jeder italischen Landstadt eine Basilika[3]) und zu Konstantins Zeit zählte Rom zehn Profanbasiliken.[4]) So sind auch in dem Briefe Konstantins unter den ἁπανταχοῦ bestehenden Basiliken zunächst die Profanbasiliken zu verstehen, die, wie aus der Suetonstelle hervorgeht, die vornehmsten öffentlichen Gebäude neben den Tempeln waren. Wie löst sich nun das Problem? Auf der Mittellinie zwischen den beiden oben vorgetragenen Auffassungen. Es ist etwas Neues gegeben mit dem Briefe Konstantins, aber das Neue liegt lediglich in dem Namen. Die Christen hatten es bisher vermieden, das Haus Gottes (οἶκος τοῦ θεοῦ, κυριακόν, *domus Dei, dominicum*) oder des Gebetes (οἶκος εὐκτήριος, προσευκτήριον, *oratorium*), das Versammlungshaus der christlichen Gemeinde (οἶκος ἐκκλησίας, ἐκκλησία, *ecclesia, conventus, conventiculum*)[5]) geradezu nach dem Bautypus zu benennen; die Benennungen, die sie gebrauchen, gehen

[1]) S. Bréhier, Les bas. chrét., S. 15, 21.

[2]) Prok. de aedif. I, 11; Agathias, hist. III, 1; Zosimos, hist. III, 11, 5.

[3]) *Sueton. Aug.* 100 (ed. Ihm. S. 108): „.... *cum interdiu in basilica cuiusque oppidi vel in aedium sacrarum maxima reponeretur*“ (*sc. corpus Augusti*).

[4]) S. konstantinisches Stadtverzeichnis bei Jordan, Topogr. d. Stadt Rom, II, 181. 565.

[5]) Die Belege s. bei Bingham a. a. O., Buch VIII, II, 341 ff.

auf das Wesen des Gebäudes, auf seine Bestimmung, die Form ist Nebensache. Darin erkennen wir einen echt urchristlichen Zug. Der Kaiser als Heide, dessen Auffassung des Christentums zum mindesten ganz durchtränkt war von heidnischen Anschauungen, faßt in objektiver Weise den Bautypus ins Auge, charakterisiert unbehindert von religiösen Gesichtspunkten lediglich das Reale der Erscheinung. Ganz natürlich ist der Typus des christlichen Gotteshauses in Basilikalform vorausgesetzt und auch die christlichen Kirchen, soweit sie bedeutendere Anlagen waren, sollten durch den Prachtbau am hl. Grabe übertroffen werden. Es erscheint geradezu zwingend, daß der weltliche und profane Name der Basilika zuerst von dem Kaiser auf das christliche Kirchengebäude angewandt wurde, dessen Regierung die allerstärkste Etappe in dem Verweltlichungsprozeß der Kirche bedeutet.

Das Wort Basilika ist hier zunächst von dem Versammlungsraum gebraucht, es ist noch nicht der zusammenfassende Name für die Gesamtheit der Anlagen, die zu einer altchristlichen Kirche und speziell zu den Bauten am hl. Grabe gehörten. Aber das Wort, von so autoritativer Stelle angewandt, erhielt gleich den konstantinischen Kirchenbauten prototypische Kraft, es wurde allgemeine Bezeichnung der ganzen, speziell der prächtigen Kirchenanlage. Das sprechende Zeugnis liefert uns der Pilger von Burdigala. Dem gallischen Provinzialen war diese Anwendung des Wortes offenbar unbekannt und ist ihm an den konstantinischen Bauten im hl. Lande, die er eben vollendet sah, erst entgegengetreten. Er fühlt sich darum notgedrungen zu der Erklärung veranlaßt: „*id est dominicum mirae pulchritudinis*“. Nun sehen wir, daß der Pilger mit „*basilica*“ die große Grabeskirche, die Geburtskirche, die Kirche an der Mambreeiche als Ganzes bezeichnet. Er gebraucht den Namen aber auch für die Ölbergskirche, die gewiß eine Rotunde war (s. o.); ich halte dafür, daß hier eher eine irrige Angabe des Pilgers, auf einem Mißverständnis beruhend, vorliegt, als daß man damals schon das Wort auch für eine Rotunde anwandte; aber bald wird das Wort immer mehr verallgemeinert (der gewöhnliche Prozeß!) und seit der Mitte des Jahrhunderts haben wir eine wachsende Zahl von Zeugnissen dafür, daß man es für jedes Gebäude kultlicher Bestimmung, selbst für kleine und kleinste[1]) anwandte. So ist auch schon die bekannte Angabe des Optatus von Mileve (*de schism. Donat.* II, 4) über die vordiokletianischen Kirchen

[1]) Z. B. Grabkapellen s. Kraus, R. E. I, 109.

Roms („*quadraginta et quod excurrit basilicas*") zu fassen und demnach trotz MAU als ein Anachronismus anzusehen.

Der Name also nur ist neu, basilikale Anlagen für kirchliche Zwecke gab es dagegen mindestens seit 313, es steht aber gar nichts im Wege, daß man da oder dort, wo eine große Gemeinde eines großen Versammlungsraumes bedurfte, schon früher zur basilikalen Form gegriffen hätte als der in gewissem Sinne nächstliegenden. Es ist nun hier nicht der Raum, die verschiedenen Entstehungshypothesen, deren Zahl beängstigend ist, vorzuführen und zu besprechen; eine eingehendere Kritik der Grundlagen, von denen die namhafteren ausgehen, ist in der letzten Zeit durch WITTING in dem oben genannten Buche gegeben worden; aus der Einseitigkeit seines eigenen Standpunktes begreift es sich, daß nicht alle seine Ausführungen zutreffend sind.[1]) Die durchaus verfahrene Frage kann in fruchtbarer Weise nur dann diskutiert werden, wenn man von einer nach allen Seiten sich wendenden Kritik absieht und positiv vorgehend die Verknüpfungspunkte zwischen der heidnischen und christlichen Antike aufzeigt. Das hat in kühl abwägenden und besonnenen Erörterungen SYBEL (II, 268—297) getan, dem ich mich im wesentlichen anschließe. SYBEL legt das Hauptgewicht auf die Kontinuität in der Entwickelung der gesamten Kunst und ist darum vor den unendlich vielen Irrwegen bewahrt, auf die immer wieder diejenigen geraten, die die altchristliche Kunst nur als rein christliche Kunst auffassen wollen und die Form der Basilika ganz und gar aus innerchristlicher Entwickelung hervorgehen, das Christentum selbst Errungenschaften, welche die profane Kunst schon längst gemacht hat, nur ihrem Prinzip zuliebe noch einmal machen lassen,[2]) als ob jeder Christ mit der Taufe alle Brücken zur heidnischen Mitwelt auch in praktisch-technischen Dingen abgebrochen hätte. Aber das basilikale System als solches war geschaffen und brauchte nicht noch einmal neu vom Christentum durch mancherlei Zwischenstufen hindurch entwickelt zu werden. Was dem Christentum als solchem zuzurechnen und spezifisch christlich ist, das ist einmal die Aneignung gerade der Basilikenform für die Zwecke des Gottesdienstes; denn es war durchaus nicht der einzig mögliche Schritt; das ausgehende Altertum kannte ebensowohl (besonders in den Thermen) große einheitliche Saalräume, und das Christentum hätte

[1]) Recht ausführliche Darlegungen zu diesem Kapitel finden sich in CABROLS Dictionnaire, fasc. XIII. (Paris 1907), S. 525—602 von H. LECLERCQ und ebenso in des letzteren Manuel d'archéologie chrétienne, Paris 1907, S. 335—428.

[2]) Wie das z. B. WITTING tut.

so gut diese mit Ablehnung der Basilikenform wählen, wie auch auf eine frühere[1]) zurückgreifend jene sich zu eigen machen können. Allein die Aneignung der Basilika war keine mechanische Herübernahme, sofort, ja noch bevor irgend ein Bau zur Ausführung kommen konnte, begann die Einfühlung des Christentums, in erster Linie des christlichen Architekten, in das allgemeine Schema der Raumform; die bereits ausgebildete Eigenart der Liturgie und Disziplin, des ganzen Kultes forderte darin ihren Ausdruck. Daraus resultiert die unbedingte Betonung der Längstendenz durch Unterdrückung der beiden queren Säulenhallen; eigenste Schöpfung des Christentums ist der Gedanke des Querhauses in seiner den Altar zentralisierenden Wirkung; nur vom christlichen Kultus aus zu verstehen ist die unmittelbare Beziehung des gesamten Gebäudes auf den Altar, beim Fehlen des Querschiffes auf die Apsis — und von hier aus mag die christliche Basilika als durchaus christliche Schöpfung betrachtet werden, indem der in der heidnischen Basilika sozusagen nur potentiell vorhandene Gedanke in seiner Fruchtbarkeit vom christlichen Architekten voll erfaßt, eigenartig aufgenommen und mit anderen Raumgedanken kombiniert wurde, so daß im christlichen Kirchenbau eine ganz vom christlichen Kult bedingte, ihn zugleich wunderbar interpretierende Schöpfung sichtbar wird.

Ganz kurz komme ich zum Schlusse noch einmal auf die Dehiosche Hypothese zurück. Verschiedene gegen sie sprechende Gründe sind von Witting[2]) erörtert worden, ebenso von Sybel.[3]) „Außer einer verführerischen Ähnlichkeit des Grundrißschemas“ spricht gar nichts für die Hypothese, „Verschleifung wesenhafter Verschiedenheiten beider Anlagen“, „mangelnde Raumanschauung“ werden ihr überall zur Last gelegt. Seine Entwickelung des Aufbaues, die anknüpft an das *atrium displuviatum,* kann durch gar nichts gestützt werden, dazu waren *atria displuviata* wegen ihrer offenkundigen Nachteile[4]) noch viel seltener als große Saalräume in Privathäusern, in Pompei läßt sich z. B. kein sicheres Beispiel nachweisen;[5]) auch die durchgängige Zurückdrängung des Atriums zugunsten des Peristyls, die letzteres zum Vorhof werden läßt (s. o.), machen gerade diesen Raum abgesehen davon, daß die Mitte des

---

[1]) Etwa eine der verschiedenartigen Formen der Mysterientempel vom eleusinischen an.

[2]) A. a. O., S. 29—34.

[3]) II, S. 282.

[4]) S. Vitruv, VI, 3, 2.

[5]) S. Mau, Pompei, S. 278.

Raumes unbenützbar war und immer als unerträglich störendes Hindernis die in Wesen und Handlung einheitliche Mysteriengemeinde auseinandergedrängt hätte, ganz ungeeignet für den Gottesdienst; daß man ferner die Alae mit dem benachbarten Teile des Atriums nicht als einheitlichen Querraum fassen kann, zeigt der Umstand, daß man in Pompei im Hause der Vettier (und auch sonst) die linke Ala in einen großen Wandschrank verwandeln konnte.[1] Aus dem Tablinum hätte immer ein rechteckiger Chor entstehen müssen, immer müßte das Querschiff auftreten und dürfte nicht eine so ganz aus inneren Gründen zu erklärende, vorzugsweise an bedeutenden Bauten auftretende Lösung sein. Wenn man dagegen hält, was nach Ansicht der Anhänger dieser Hypothese[2]) für sie spricht, begreift man nicht, wie sie sich zu dem Schlusse drängen lassen können, den Dehio aus seiner Genesiskonstruktion ziehen muß (S. 72): „Die landläufige Rede, die Konfiguration des christlichen Kirchengebäudes sei bestimmt durch den Geist und das Bedürfnis des christlichen Kultes, ist also so wenig wahr, daß man sie vielmehr umkehren muß und sagen: der christliche Kultus ist nach seiner äußeren Einrichtung bestimmt durch die vorgefundene Konfiguration des antiken Hauses“. Diese Sätze bergen psychologische Ungeheuerlichkeiten in sich und vernachlässigen ganz die Tatsache, daß die Entwickelung des christlichen Kultus und der Liturgie vorwiegend oder fast ausschließlich auf griechisch-östlichem Gebiet sich vollzogen hat, sicher aber niemals in ihrer Ausgestaltung durch das römische (warum setzt das Dehio = antik?) Wohnhaus gebunden war. Auch Dehio selbst müßte seine Hypothese aufgeben, da die Gegenprobe, die er selbst aufgestellt hat (s. o.), so ganz versagt. Die Dehiosche Ableitungstheorie muß in allen Stücken für überwunden gelten.

Wir sind von der sogenannten Soteris-Cella und ihrem Verhältnis zur Geburtskirche ausgegangen und kommen nun nach diesen allgemeinen Erwägungen auf beide wieder zurück. In Beziehung auf die Geburtskirche gesehen enthält die Cömeterialcella keimhaft die Grundgedanken der Anlage. Die Längstendenz ist verwirklicht durch das Hauptschiff, die zentralisierende durch das Querschiff. Auch in der Cömeterialcella setzt sich der Hauptraum über die

---

[1]) S. Mau a. a. O., S. 340.

[2]) S. Matthaei a. a. O., S. 24: „Nur nach dieser Dehioschen Theorie erklärt sich das spätere Querhaus ungezwungen. Alle übrigen Theorien auch die Kraus'sche, kommen ihm gegenüber in Verlegenheit“. „Die Vorhalle endlich der späteren Basilika mit ihrem Kantharus (Brunnen) wird allein durch die Anlage des römischen Hauses verständlich“, s. d. was oben gesagt wurde.

Seitenapsiden hinaus fort und springt dort in kleinen Ecken aus; so dringt bei der Geburtskirche das Hauptschiff samt seinen Nebenschiffen über das Querschiff hinaus vor und drängt die Seitenapsiden aus der Peripherie heraus, das Querschiff aber schafft in mächtiger Durchkreuzung des Langhauses deren Zusammenschluß mit der ganzen Anlage, so daß ein in seiner Vielfältigkeit doch wunderbar einheitliches Raumgebilde einer Denkmals- und Gemeindekirche vor uns entsteht.[1])

Diese Gedankengänge bilden den natürlichen Übergang zu einer Auseinandersetzung mit der Lösung, die Essenwein[2]) zum Problem der Geburtskirche vorgeschlagen hat. Er hält den Hauptteil für konstantinisch, die östlichen Teile für jünger (ebd. S. 27). Interessant ist es nun zu sehen, wie er über die jetzige Bauform zur vermeintlich ursprünglichen vorzudringen versucht. Ausgehend von der Erklärung des merkwürdigen Baues von San Stefano rotondo in Rom stellt er die Hypothese auf, diese wie die Denkmalskirchen Konstantins im hl. Lande seien in der Mitte unbedeckte Rotunden gewesen. In diesen Zusammenhang reiht er auch die Geburtskirche ein.[3]) Die Hypothese leidet an dem Hauptfehler, daß sie durch gar nichts sich stützen läßt. Für die Ölbergskirche und die Anastasis ist die Rotundenform literarisch bezeugt, für die erstere s. o., für die letztere durch den *Breviarius de Hieros.*,[4]) für die Geburtskirche mit keinem Wort. Sodann sind die Planrekonstruktionen vom hl. Grabe, auf die Essenwein zurückging, allesamt falsch, weil man die Nachrichten und Bauten vor und nach dem Perserbrand kunterbunt verwertete;[5]) es existierte in konstantinischer Zeit gar keine solche Verbindung eines Langhauses mit einer Rotunde, wie Essenwein sie voraussetzte. Aber auch wenn sie z. B. am hl. Grabe bestanden hätte, so wäre es doch grundverkehrt sie nun auch für Bethlehem zu postulieren. Das würde eine Schematisierung im Kirchenbau der konstantinischen Zeit bedingen, für die wir nicht den geringsten Anhaltspunkt haben; im Gegenteil: so baufroh sie

---

[1]) Vgl. dazu de Vogüé a. a. O., S. 116 f.; ferner Kraus, Gesch., I, 299.

[2]) Hdb. d. Archit., II, 3, 1 [1]1886, Darmstadt, S. 67.

[3]) Er sagt (S. 68): „Eine solche unbedeckte Rotonde, eine Halle, welche den geheiligten Boden umschloß, denken wir uns ursprünglich um die Geburtsgrotte in Bethlehem wie an der Grabstätte zu Jerusalem errichtet. Bei einem Umbaue sollte der Raum auch bedeckt werden und um den Beginn des VI. Jahrh. mag nun der jetzige Bau an Stelle des alten offenen Kreisbaues getreten sein".

[4]) Geyer, S. 154: „*Supra ipsum est ecclesia in rotundo posita*".

[5]) Dem Nachweise dient das oft genannte Buch von Heisenberg, Die Grabeskirche; der Konstantinsbau, S. 154.

war, so unerschöpflich reich war sie an Baugedanken. Es zeigen uns aber auch die römischen Basiliken, die zur Zeit Konstantins entstanden sind, viel eher als typische Lösung der Verbindung von Gemeinde- und Denkmalskirche die Querschiffsbasilika.[1]) Sicher ist, daß der christliche Kirchenbau nicht erst in konstantinischer Zeit entstand, sondern damals schon einen ansehnlichen Weg der Entwickelung gegangen war, so daß sich eine ziemlich weitgehende Anpassung an die praktischen und kultischen Bedürfnisse der christlichen Gemeinde, ja schon eine gewisse Typik bilden konnte. Ebenso sicher aber ist, daß in der konstantinischen Zeit, wo die Sonne kaiserlicher Huld dem bisher unterdrückten Bekenntnis aufging und Reichsmittel in seinen Dienst gestellt wurden, eine Menge künstlerischer Kräfte diesem zuströmten, deren Entfesselung und Hinwendung zu den speziellen Aufgaben, welche die Schaffung christlicher Kulträume stellte, eine Menge neuer Ideen erzeugen mußte. Dabei sichert nun gerade dem Bauwerke die jeweilige praktische Aufgabe die schöne Individualität. In diesem Rahmen erscheint uns die Geburtskirche: ausgehend von den baulichen Ideen seiner Zeit ist dem Meister die Verbindung von Denkmals- und Gemeindekirche und ihre Individualisierung durch den wundervoll belebten Chorbau in hohem Maße gelungen.

Was das rein Technische, die Struktur des Mauerwerks anbelangt, so sei hier auf das Gutachten des Architekten Th. Sandel in Jerusalem hingewiesen, der im Jahre 1880 behufs Anfertigung eines Modells der Kirche das ganze Gebäude aufs genaueste untersuchte. Er versichert mit Bestimmtheit, daß sich von einem späteren Anbau, etwa der Apsiden, keine Spur finden lasse, daß vielmehr das gleiche Material, die gleiche Schichtenhöhe und Bearbeitung der Steine die Kirche als das Werk einer Zeit, eben der des Konstantin, erkennen lasse.[2]) Das bestätigt auch Harvey (S. 9 f.: The walls). Mauern und Säulen zeigen denselben rötlichen, weißgeäderten, einheimischen Kalkstein. Das Mauerwerk ist von gleicher Stärke, nur

---

[1]) Es ist charakteristisch, daß die ältesten Querschiffsbasiliken in Rom tatsächlich über den Memorien der berühmtesten Heiligen standen und zwar außerhalb der Stadt, so besonders die Peters- und die Paulskirche.

[2]) Ich finde diese Angabe in Haucks Realenzyklopädie für protest. Theol. u. Kirche, II, 668, bei Keppler, Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient, [3]1899, S. 268, beide Male ohne Angabe der Quelle zitiert, ich konnte auch nicht ermitteln, wo das Gutachten niedergelegt ist. Das Modell, das sich ehemals in den Sammlungen des Architektenhauses in Berlin befand, ist, wie ich durch briefliche Anfrage erfahren habe, seit mindestens zehn Jahren nicht mehr vorhanden.

die Apsiden haben etwa doppelte Dicke; es ist mit Ausnahme des Teiles der Westfassade, der zwischen dem Narthexdache und der Basis des Giebeldreiecks liegt, in großem, regelmäßigem Hausteinverbande ausgeführt. Die Apsiden binden genau in das übrige Mauerwerk ein, während das bei einer Reihe jüngerer Widerlager, besonders an der Westwand und in den Ecken der Apsiden, nicht der Fall ist. Die Apsiden haben ein doppeltes, auf- und absteigendes Karniesgesims, neben den Türgesimsen der einzige Profilschmuck am Äußeren der Kirche.[1])

6. Die architektonischen Einzelformen des Aufbaues.

a) Die Türen und Fenster.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung der architektonischen Einzelformen des Aufbaues über, in denen ja der antike Charakter der altchristlichen Kunst am deutlichsten zu greifen ist.

Drei Eingänge waren das Regelmäßige bei mehrschiffigen Kirchen,[2]) selbst bei fünfschiffigen;[3]) so müssen wir sie auch für die Geburtskirche von Bethlehem annehmen.[4]) Heute führt ein kaum mannshohes Pförtchen von dem großen, freien Platze in den Narthex. Jedoch ist das ursprüngliche Hauptportal nicht ganz verschwunden, vielmehr sind seine Abmessungen noch genau zu erkennen, nur von links schneidet ein starkes Widerlager herein. Das alte Hauptportal hatte geraden Türsturz.[5]) Darin sind ja die altchristlichen Kirchen so außerordentlich konservativ, daß nur in einigen Bauprovinzen, und da erst in etwas späterer Zeit, das rechteckige Portal nicht unverbrüchliche Regel ist.[6]) Die architektonische Ausgestaltung ist an ein gewisses Schema gebunden, dessen erstes Auftreten wir an dem herrlichen Portal der Nordhalle des Erech-

---

[1]) S. Harvey, S. 18, Fig. 15, c und besonders Taf. 5 u. 6.

[2]) Vgl. dazu Euseb. h. e. X, 4, 41: „Αὔθις τρεῖς πύλας ὑφ' ἓν καταθεὶς πλευρόν".

[3]) So bei der Grabeskirche; gegenüber der Ansicht Heisenbergs a. a. O., S. 38, s. O. Wulff, Byz. Z. 18 (1909), S. 541 in der Besprechung dieses Buches; ferner bei der Demetriuskirche von Thessalonich, s. Hotzinger, Hdb. d. Archit., II, 3, 1, S. 109, bei der Kirche von Suweda, s. ebd. S. 115.

[4]) Mit de Vogüé a. a. O., S. 48, s. d. Rekonstruktion bei Harvey, T. 2, West elevation.

[5]) Über dem geraden Türsturz wird ein Entlastungsbogen sichtbar, ebenso über dem rechteckigen Fenster links des Hauptportales, das natürlich ein entsprechend gestaltetes rechts voraussetzt (s. Harvey, S. 21, Fig. 17 u. Taf. 5).

[6]) S. d. Holtzinger, Die altchristl. Archit., 1889, S. 57; Schultze a. a. O., S. 57; Dehio u. Bezold a. a. O., I, 123.

theion beobachten.[1]) Über der Oberschwelle liegt ein vorkragendes Gesims, das auf zwei Volutenkonsolen rechts und links des Türrahmens auflagert. So ist es noch in Bethlehem. Das Portal hat ziemlich große Abmessungen.[2]) Eine schmale Lisene bezeichnet den rechten Türpfosten; das Obergesims,[3]) fascienartig durch ganz schmale, wenig übereinander vorspringende, aber oft wiederholte Plättchen mit zwei Kymaleisten dazwischen profiliert, macht einen merkwürdig gefältelten Eindruck. Nur die rechte, tragende Konsole ist sichtbar, die linke ist unter dem Widerlager verschwunden. Über ihr verkröpft sich das Türgesims in abgetreppter Rückspringe nach innen aufwärts, so daß ein trapez- oder keilförmiger Abschluß über der Konsole entsteht.[4]) Innerhalb dieses Rahmens wird nicht ganz in halber Höhe der alten Türe ein stumpfer Spitzbogen sichtbar, der eine bedeutende Verkleinerung des Portals schon in gotischer Zeit bezeugt. Rechts von der Türe ist auch ein vermauertes rechteckiges Fenster zu sehen, das ehedem zur Beleuchtung des Narthex diente. Auch vom Narthex führten ursprünglich (heute nur eine) drei Türen in die Kirche, doch ist nirgends mehr eine Umrahmung erhalten.[5])

Die Fenster des Langhauses entsprechen der einfachen Säulenzahl und stehen jeweils über dem Interkolumnium; diese Art der Anbringung entspricht der allgemeinen Gewohnheit.[6]) Die Fenster sind ziemlich hoch und breit und im Rundbogen geschlossen. Die rundbogigen Fenster zeigen sich anscheinend zuerst im monumentalen Raumbau und zwar in den Thermen [7]) und haben in den altchristlichen Basiliken so ziemlich die unbedingte Herrschaft.[8]) Nur die Fassade zeigt wohl unter dem Einfluß der rechteckigen Türe und der vorwiegenden Horizontale zuweilen rechteckige Fenster.[9]) Der Rahmen ist unprofiliert. Die beiden Teile des Querhauses und das Chorhaus werden durch je drei Fenster in den Oberwänden erleuchtet, je einem

---

[1]) S. Springer. Hdb., I, 239.

[2]) Aus dem Verhältnis eines an der kleinen Pforte stehenden Mannes (nach einer Photographie von Hentschel, Leipzig-Go.) zu dieser, kann man eine Höhe von etwa 5 m erschließen.

[3]) S. Harvey, Taf. 5, 4.

[4]) Vgl. die Verkröpfung über den Pilastern des Titusbogens.

[5]) S. Harvey, S. 3.

[6]) S. Holtzinger, Die altchristl. Archit., 1889, S. 65; Dehio u. Bezold a. a. O., S. 108.

[7]) S. Daremberg-Saglio, Dictionnaire, Art. Fenestra, II, 2, 1032ff.

[8]) S. Dehio u. Bezold, S. 122.

[9]) Wie in Bethlehem so z. B. in Kenawat s. Kondakoff a. a. O., Taf. 13.

über der Apsis und über dem äußeren (d. h. der Apsiswand zunächstgelegenen) Interkolumnium; sie entsprechen durchaus denen des Langhauses. Dazu ist jede der drei Apsiden ursprünglich von je drei Fenstern durchbrochen gewesen, die heute zum Teil vermauert sind. Nach HARVEY S. 5 waren ehedem auch die Seitenschiffe durch rechteckige Fenster erleuchtet.[1]) Durch die zahlreichen und hohen Öffnungen strömen Lichtfluten in das Haupt- und Querschiff, spielen um die glänzend polierten Flächen der Säulen und lassen selbst in die äußeren Seitenschiffe ein weich zerstreutes Licht gelangen. Für die konstantinische und die gesamte altchristliche Zeit müssen wir uns den Eindruck der Lichtwirkung etwas anders vorstellen. Der Fensterverschluß wurde damals in der Regel durch Transennae, durchbrochene Marmor- oder Holzgitter, gebildet, welche nur ein gebrochenes Licht in den Kirchenraum eindringen ließen (dagegen eine freie Luftzirkulation ermöglichten) und nur ein mystisches Helldunkel verbreiteten.[2])

b) Die Säulen und das Gebälk.

Das Schönste im Aufbau der Geburtskirche, ja ohne Vergleich in der ganzen altchristlichen Baukunst sind die herrlichen Säulenreihen, die Hochwand und Decke stützen: 46 Vollsäulen, 4 Pfeiler und 18 Halbsäulen. Bei ihrem Anblick ruft SEPP[3]) aus: „In welchem altgriechischen Tempel haben die Marmorkolonnen des Kirchenschiffes zu Bethlehem gestanden! Sind sie von den Inseln oder vom Festlande hergeschafft und aus welchem Steinbruch? Der Berg von Bethlehem zeigt nach SEETZEN II, 39 an mehreren Stellen die nämliche, rotgeäderte Steinart, mir ist dieses entgangen und ich bezweifle, daß man dieselben hier gebrochen.“ Und noch H. LECLERCQ[4]) ist derselben Ansicht. Aber die Behauptung, die Säulen seien einem antiken Bauwerk entnommen, ist geradezu absurd. Die Spolie verrät sich dadurch, daß sie irgendwie als Fremdkörper wirkt, nicht in entsprechender Zahl, nicht in gleicher Farbe, nicht in gleicher Höhe vorhanden ist. Aber voraussetzen, daß gerade 46 Säulen, 4 Pfeiler und 18 Halbsäulen, die 8 Halbsäulen den Pfeilern angepaßt, in gleicher Farbe, gleicher Ausführung und gleichen Proportionen hätten irgendwoher entnommen

[1]) Über bauliche Analogien dazu aus der Spätantike s. HARVEY, S. 18f.

[2]) S. BEISSEL a. a. O., S. 68; KRAUS, R. E., I, 123, Gesch. I, 296; SYBEL, II, 294; DEHIO u. BEZOLD, S. 123; anderer Ansicht ist SCHULTZE a. a. O., S. 62.

[3]) Jerusalem u. d. hl. Land, S. 467.

[4]) In CABROLS Dictionn. fasc. XIV, Paris 1908, col. 828ff.

werden können, ist ungeheuerlich, es hieße verlangen, daß die Geburtskirche gerade der vorhandenen Säulen wegen ihre bestimmte Gestalt erhalten hätte, wobei ich vom Stilistischen ganz absehe und ebenso davon, daß die nachträgliche Anbringung der Kreuze in den Bossen eine bisher unbekannte knollige Bildung derselben ohne jede Verzierung voraussetzen würde. Die Beobachtung von Seetzen hat schon ihre Richtigkeit; sie wird bestätigt durch eine dankenswerte Bemerkung Kondakoffs (Arch. Reise S. 268), wonach die betreffende einheimische Steinart den Namen Maljak trägt.[1]) Aber ein richtiges Gefühl leitete zum mindesten Sepp,[2]) die Empfindung, daß man ungewöhnlich gute, ja in ihrer Art klassische Arbeit vor sich habe.

Freilich das vierte nachchristliche Jahrhundert verleugnet sich auch hier nicht. Besonders fühlbar wird die Spätantike bei der Betrachtung der Säulenbase: diese besteht aus einer viereckigen Plinthe, einem breiten, aber niedrigen, unteren Torus, es folgt der Trochilus, der mit einem schmalen Leistchen gegen den unteren Torus, mit einer kräftig aufgeworfenen Lippe gegen den oberen abgesetzt ist, darüber ein ebenfalls flacher, nicht über den Wulstrand des Trochilus ausladender Torus; dann setzt mit einem ziemlich breiten Band der monolithe Säulenschaft an.

Die Eigenart des korinthischen Stiles ist allein durch das Akanthuskapitell bedingt;[3]) er hat nicht mehr die Kraft besessen, sich eine eigene Formenwelt zu schaffen und den ganzen Bau eigenen Proportionen zu unterwerfen;[4]) er entlehnt die Säulenbase entweder dem jonischen oder dem attisch-jonischen Stil, eine Plinthe ist zunächst nicht untergelegt worden. In der Kaiserzeit wird die durch Hermogenes eingeführte attische Basis mit Plinthe üblich.[5]) Es

[1]) Wir werden dadurch sehr lebhaft an den Bericht Prokops über die Beschaffung des einheimischen Säulenmaterials für die justinianeische Theotokoskirche in Jerusalem erinnert (Prok. de aed. V, 6, Bonn, S. 322f.); sie werden in den nahen Bergen gefunden und sind feuerfarben: „Κιόνων τοίνυν . . μέγα τι χρῆμα ὑπερμεγεθῶν τε καὶ ἀπομιμουμένων τῷ χρώματι πυρός τινα φλόγα“.

[2]) Leclercq hat jedenfalls nur die flüchtige Skizze bei de Vogüé a. a. O., S. 52, die er auch reproduziert, gesehen.

[3]) Vitruv, V, 1, 1: „*Colummae corinthiae praeter capitula omnes symmetrias habent uti ionicae*“.

[4]) Vitruv, ebd.: „*Cetera membra, quae supra columnas imponuntur, aut e doricis symmetriis aut ionicis moribus in corinthiis columnis conlocantur, quod ipsum corinthium genus propriam coronam reliquorumque ornamentorum non habuerat instructionem*“.

[5]) Springer, Hdb. I, 121 u. I, 410.

kennzeichnet das abnehmende Empfinden für die struktiven Aufgaben der Basis, daß die anfängliche Straffheit der Tori schwindet und diese immer flacher, weichlicher, zerflossener in der Form werden. Das gilt auch von unseren Basen und hierin zeigen schon die Säulen vom Rundtempel und vom großen Juppitertempel zu Baalbek die Linie, die zum IV. Jahrh. und weiter führt. Vollkommen identisch in der Form sind sie mit den Säulenbasen der dreischiffigen Halle von Mschatta, die Bruno Schulz[1]) nur zaghaft in das IV. Jahrh. setzt; die Analogie von Bethlehem[2]) mag ihn von der Richtigkeit seiner Ansetzung überzeugen.[3]) Der Säulenschaft, ein Monolith von 5,20 m Höhe, zeigt erwähnenswerte Besonderheiten; nicht, daß er unkanneliert ist: das wird in der späten Kaiserzeit immer mehr Regel, namentlich wenn — und weil — farbig geäderter Marmor in Verwendung kam.[4]) Säulenanlauf und Säulenhals zeigen dagegen, ebenso wie das Verhältnis der Säulenhöhe zur Gesamthöhe des Baues etwas an Derbheit und Schwere Streifendes. Der Säulenanlauf wird wie an der dreischiffigen Halle von Mschatta (s. o.) durch ein breites, flaches Band gebildet, wo an älteren Beispielen ein schmales Leistchen oder ein und zwei Stäbchen diese Funktion versehen. Der Säulenhals weist einen flachen Wulst auf, der um eine breitere Bandleiste gelegt ist. Auch hier läßt sich deutlich eine Entwickelungslinie verfolgen von dem straffen Rundstabe der hellenistischen Zeit über den Bandwulst der Geburtskirche zu dem kaum noch in der Oberfläche gewölbten von San Vitale in Ravenna aus dem VI. Jahrh.;[5]) in San Apollinare in Classe, ebenfalls aus dem VI. Jahrh.,[6]) liegt nur noch eine schmälere Bandleiste über einer breiteren. Zugleich steigert sich natürlich die Höhe des Säulenhalses von dem schmalen Rundstab zu einer Kombination, die schließlich $^1/_3$—$^1/_2$ der Kapitellhöhe erreicht.[7])

Damit kommen wir zu dem korinthischen Kapitell, das mit zum Interessantesten gehört, was der eigenartige, kunsthistorisch

---

[1]) Jb. d. preuß. Kunstsamml. 25 (1904), S. 216.

[2]) S. Harvey, S. 18, Fig. 15.

[3]) Schulz gibt ebenda eine sehr lehrreiche Übersicht über die Umbildung der attischen Basis vom II.—VII. Jahrh.

[4]) S. Kuhn, Allgem. Kunstg. Archit., I, 216; Dehio u. Bezold, S. 120.

[5]) S. Springer-Neuwirth, Hdb. II, 43, Fig. 51.

[6]) Ebd. f. 50.

[7]) Vgl. die Säulen der Felsenmoschee (VI.—VII. Jahrh.) bei Kondakoff a. a. O., S. 223, f. 38 und die Säule von der El-Aksamoschee, ebd., S. 223, f. 43.

höchst bedeutsame Bau der Geburtskirche in sich schließt.[1]) Sie haben als chronologisch genau fixiertes Glied eine besondere Wichtigkeit für die Stilgeschichte des korinthischen Kapitells. Aber noch mehr; die Säulen sind das lauteste und zugleich sicherste Zeugnis für die Einheitlichkeit des Kirchenplanes und den konstantinischen Ursprung zugleich. Eine einzige Säule auf der östlichen Seite des Querschiffes oder eine andere im Chore zeugt als unwiderleglicher Beweis für die beiden umstrittenen Punkte und stellt an die Kunsthistoriker die Forderung, anstatt die Einheitlichkeit des Baues zu bezweifeln oder strikte zu verneinen, das Gesamtbauwerk im Rahmen seiner Zeit zu verstehen und zu erklären.[2])

Betrachten wir das Kapitell als Ganzes, so fügt es sich durchaus in den Rahmen der klassischen Tradition.[3]) Das Kapitell der Geburtskirche[4]) weist keinen abweichenden Zug auf. Es wird gebildet von zwei Reihen von je acht Akanthusblättern, die hinter und übereinander stehend, doch beide vom Halse aufsprießend zu denken sind.[5]) In der Formgebung des Akanthusblattes liegt etwas vornehm Zurückhaltendes; der einheitliche Blattumriß, der schon seit langem durch die weitgehende Verselbständigung der einzelnen Blattlappen zerrissen ist, wird hier wie in den besten

---

[1]) Kondakoff (a. a. O., S. 268) sagt von ihnen: „Die Säulen ... sind versehen mit noch schönen Kapitellen von einheitlicher Form und einheitlicher Technik. Umso interessanter sind diese Kapitelle, da sie das letzte, genau zu bestimmende und noch nicht von der Stelle gerückte Glied in der Entwickelung der sich in Syrien bildenden ornamentalen Formen des korinthischen Kapitells sind".

[2]) Hier läßt sich vielleicht einfügen, daß die Verbindung von Pfeilern mit zwei Halbsäulen, so wie wir sie an den Vierungspfeilern beobachten, typisch ist für die Synagogen Palästinas, s. Mitteilungen d. deutsch. Orientgesellsch., Nr. 29, Dez. 1905, Bericht .. über die Expedition zur Erforschung der Synagogenruinen Palästinas, z. B. S. 9 für Um el Amed.

[3]) Die allgemeinsten Umrisse der Entwickelung zieht Sybel (II, 15) in folgenden Worten: „Freilich am Kapitell von Bassae umkleiden die gereihten Akanthusblätter nur den untersten Teil des Kalathos; aber im IV. Jahrh. sehen wir sie an der epidaurischen Tholos und am Lysikratesdenkmal höher wachsen und die Helikes weiter hinaufschieben. Endlich bildet sich der hellenistisch-römische Typus, der gleich hier in einigen Hauptzügen charakterisiert sein mag: die Helikes schieben sich bis hart an die Deckplatte heran, das Doppelblatt, aus dem je ein Volutenpaar hervorgeht, entwächst dem Knoten eines gerieften Stengels (dem sogenannten Füllhorn). So ward ein Weltherrscher in der Kunst".

[4]) S. Kondakoff a. a. O., S. 267, f. 70; Harvey a. a. O., Taf. 8 u. 9.

[5]) Das wird deutlich an den weiter auseinandergeschobenen Blättern der Pfeiler.

Beispielen aus griechischer Zeit bewahrt; die lanzettförmig abgespitzten und vom Rande gegen die Mitte zu muldenartig ausgetieften Blattzacken reihen sich in der Peripherie nebeneinander, die Ösen haben aber nicht mehr die runde Augenform der klassischen, griechischen Beispiele, sondern eine schmale, länglich keulenförmige. Der Überfall der Spitze ist ziemlich bedeutend. Auch die künstlerische Behandlung zeigt dieselbe Mäßigung: nirgends ein starkes Hinarbeiten auf Helldunkeleffekte, wenngleich sie nicht ganz verschmäht sind. Das Blatt, das als Ganzes in seiner Loslösung vom Grunde, d. h. vom Kalathos, noch recht viel plastische Freiheit zeigt, ist in sich doch mehr von der Vorderfläche aus nach der Tiefe modelliert. Froh treibendes und eigenkräftiges Leben spricht nicht aus der Behandlung, akademische Korrektheit ist ihr Charakter.

Aus den Zwischenräumen der oberen Blattreihe entspringen acht Füllhörner; der sonst meist mit gewundenen Kannelüren verzierte Stengel ist hier plump und unverziert. Hinter den zwei Kelchhüllblättern kommen je zwei flache, kraftlose Helikes hervor, die kleineren neigen sich in der Mitte über einem Akanthuskelch zusammen, der hinter jedem der vier mittleren Hochblätter aufsteigt; die äußeren Helikes, die sich unter den vier Ecken der ausgeschweiften Abakusplatte zu deren Unterstützung vereinigen, werden ihrerseits von den weitausladenden Kelchhüllblättern unterfangen. So erscheint es nur bei flüchtigem Hinsehen so, als ob drei Akanthusblattreihen[1]) sich übereinander aufbauten, was für unsere Zeit auffallend wäre, später aber z. B. an der El-Aksamoschee in Jerusalem vorkommt.[2]) Die dritte Reihe kann den beiden anderen weder in ihren Formen, noch nach ihren Funktionen gleichgesetzt werden. Der Abakus besteht aus zwei ungleich starken, nach der Mitte zu eingezogenen Plinthen, die unprofiliert und an sich unverziert sind,[3]) nur in der Mitte des Abakus sitzt auf allen vier Seiten eine Bosse, deren Knospenblätter so zusammengelegt sind, daß ein tief eingekerbtes Kreuz dunkel auf heller Umgebung erscheint. An älteren Beispielen ist die obere Abschlußplinthe des Abakus nicht so stark verkümmert wie hier und in Spalato, die untere Platte zeigt meist ansteigendes Scotia-, die obere Kymaprofil, oft mit entsprechendem Reliefornament.

Für die weitere Entwickelung des Akanthuskapitells speziell

---

[1]) Wie Kondakoff a. a. O., S. 264 sagt.

[2]) S. Kondakoff a. a. O., S. 226, f. 41.

[3]) Ganz so wie am diokletianischen Juppitertempel von Spalato, s. Denkmäler der Kunst in Dalmatien von Kowalczyk, Berlin 1910.

in Palästina[1]) eine gesicherte Reihe aufzustellen, ist mit mehrfachen Schwierigkeiten verbunden; vor allem sind die Kirchen, die zeitlich fixiertes Material darbieten könnten, alle zerstört (in Jerusalem besonders durch die persische Eroberung vom Jahre 614, andere durch die arabische Invasion und später) oder wenigstens umgewandelt worden; Reste sind entweder zufällig da und dort erhalten geblieben oder in anderen Bauten wieder verwertet. Es kommen in Betracht Kapitelle von der im Anfang des VII. Jahrh. (614 oder 637) zerstörten Stephanusbasilika, die durch die Kaiserin Eudoxia 455 erbaut wurde; dann Kapitelle von der Probatikekirche, die am Ausgange des V. Jahrh. in der Nähe der heutigen St. Annakirche bestand. Ferner ist es möglich, daß sich unter den von den Kreuzfahrern verwendeten Säulen der Grabeskirche selbst noch Exemplare vom Konstantinsbau, sicher aber von dem Modestosbau finden; die Kapitelle der El-Aksamoschee entstammen teilweise noch der justinianeischen Theotokoskirche; in den Felsendom wie in die Kettenmoschee sind viele Kapitelle von zerstörten Kirchen übergegangen.[2])

Baumstark,[3]) dessen scharfsichtige Bemerkungen zur Kunstentwickelung von Palästina sich nicht nur auf Autopsie gründen, sondern auch eine ausgebreitete Kenntnis und selbständiges Urteil in den zur Zeit im vollen Fluß befindlichen Fragen der hellenistisch-orientalisch-christlichen Kunstentwickelung bekunden, spricht sich dahin aus, daß Palästina viel rein hellenistische Traditionen bewahrt und fortgepflanzt habe, bis im VI. Jahrh. oder noch später die byzantinische Kunst als ein Fertiges nach Jerusalem verpflanzt wurde. Strzygowski[4]) äußert sich auch zu den Kapitellen der Bauten auf dem Haram von Jerusalem und scheidet scharf zwischen den byzantinischen Kapitellen und den andern, die er einheimisch syrisch nennt und etwas näher charakterisiert. Wir können hier die Frage nicht erörtern, ob die einzelnen Kapitelle einheimisch, und ob sie in diesem Falle stark von hellenistischer Tradition beeinflußt oder syrisch, oder ob sie byzantinisch sind. Für unsere Zwecke genügt es, die verschiedenen Kapitelle dem Typus der Geburtskirche gegenüberzustellen und den Gesamteindruck entscheiden zu lassen über das Früher oder Später.

---

[1]) Butler, Architecture and other arts, S. 94, nennt ähnlich schöne Kapitelle aus dem IV. Jahrh. in Khirbit Hâß (Syrien).

[2]) S. d. Baumstark, Röm. Quart., 20 (1906), Artikel „Palaestinensia“ S. 134 f., besonders auch Kondakoff, jeweils zu den Abbildungen der oben genannten Monumente.

[3]) Ebd. S. 122 ff. [4]) Kleinasien, S. 125 ff.

Zeitlich der Geburtskirche zunächst stehen die korinthischen Kapitelle der Stephansbasilika. Ein Pilasterkapitell[1]) eignet sich vorzüglich zum Vergleich mit dem Pfeilerkapitell am Querschiff der Geburtskirche; es zeigt eine technisch und ästhetisch viel rohere Gesamtauffassung und Behandlung; in der Ansichtsseite sind eigentlich zwei Seiten aneinander geschoben, in der unteren Reihe sind vier Akanthusblätter, in der zweiten drei und zwei Eckhalbblätter gereiht; dementsprechend kommen aus vier Füllhörnern acht durchaus schwächliche Helikes hervor, die sich paarweise zusammenneigen, nur die beiden Eckhelikes sind etwas kräftiger gebildet; die plastische Freiheit ist völlig verloren gegangen, die nebeneinanderstehenden, flachliegenden Blätter stoßen mit den Spitzen der Blattzacken zusammen, dazwischen ist der Grund ausgehoben, so daß dunkle, meist rautenförmige Flecke entstehen, die bereits danach streben zwischen den Blättern ein selbständiges geometrisches Muster darzustellen.

Lassen wir nun vollends einmal eine Auswahl von Kapitellen späterer Bauten in Jerusalem an unseren Augen vorüberziehen.[2]) Das ganz überraschend Neue ist die Mannigfaltigkeit der Formen. Soviele Kapitelle auch aus demselben Bau stammen mögen, keines gleicht dem andern ganz, und zwar nicht nur in Hinsicht auf die ornamentalen Motive, sondern noch mehr in den Proportionen der Kapitelle. Scheiden wir auch einmal die Kapitelle aus, die das Akanthusblatt überhaupt nicht verwenden (ohne darum jonisch oder dorisch zu sein), so ist das Bild doch nicht einheitlicher; bald ist das Kapitell kurz und gedrungen, fast mit Zugrundelegung des Trapezes,[3]) bald in steifer Linie zu übermäßiger Höhe aufsteigend, so daß an Stelle von zwei Akanthusblattkränzen drei um den Kalathos gelegt sind,[4]) bald durch einen breiten, vorquellenden Wulst in der Mitte zusammengefaßt,[5]) bald taillenförmig eingezogen,[6]) — ohne daß damit die Fülle der Formen erschöpft ist. Selbst solche Kapitelle, die auf den ersten Blick noch starke Zusammenhänge mit der antiken Tradition zu haben scheinen, wie z. B. ein Kapitell von der Grabeskirche[7]) zeigen, näher betrachtet, ganz wesentliche

[1]) S. Kondakoff, S. 255, Abb. 62, dort auch einiges zur Datierungsfrage.

[2]) Eine schöne Folge guter Abbildungen bei Kondakoff, S. 211, Fig. 28 bis S. 258, Fig. 64 und vereinzelt sonst!

[3]) Kondakoff, Abb. 40, S. 225.

[4]) Ebd. Abb. 41, S. 226.

[5]) Abb. 45, S. 230.

[6]) Abb. 43, S. 228.

[7]) Abb. 28 S. 211.

Verschiedenheiten: eine fast ängstliche Sorge den ganzen Körper des Kalathos mit möglichst gleichmäßig verteiltem Blattwerk zu überdecken, so daß jede aufbauende, struktive Tendenz aus dem Akanthus weicht. Darum sind auch die Füllhörner mit den daraus sich hervorschwingenden und die Deckplatte stützenden Helikes verschwunden, nur eine Reminiszenz ist geblieben in den dünnen, kleinen Spiralen, die sich zwischen die Blattspitzen und den Abakusrand zwängen. Nun gar die Behandlung des Akanthusblattes selber! Man müßte jedes einzelne Kapitell beschreiben, um jeweils die besondere Form definieren zu können; jedenfalls läßt sich hier mit dem beliebten Unterschied von Akanthus mollis und spinosus nicht mehr operieren; nur die Ornamentationsprinzipien lassen sich noch klassifizieren. Aber nicht nur in Jerusalem, im ganzen Gebiet der kurz als „byzantinisch“ bezeichneten Kunst bietet sich dasselbe Bild.[1]) Ein ganz anderes Kunstempfinden nnd Kunstwollen spricht aus dieser Formenwelt als sie uns die vornehme Einheitlichkeit der darum auch technisch noch so ausgezeichneten Kapitelle der Geburtskirche zeigt, deren Stellung sich daher klar in der Antike, nicht in der byzantinischen Zeit bestimmt.[2])

Über den Säulen der Geburtskirche lagert der Architrav, der in allen Teilen der Kirche von Holz ist und sicher an einigen Stellen, wahrscheinlich überall durch steinerne Segmentbögen innerhalb des Mauerwerks der Oberwände entlastet wird.[3]) Von ihm sagt Essenwein[4]): „Das Gebälk hat <jedoch> keine charakteristische Gliederung mehr, die es wohl ehemals besessen; vielmehr ist ein Mosaikfries mit Heiligenbildern daselbst angebracht“. Diese Angabe ist dahin zu berichtigen, daß der Architrav des Mittelschiffes im Langhause glatt abgearbeitet ist und nur als Abschluß ein Karnies zeigt ebenso wie die Quermauer (also wohl gleichzeitig ist?). Dagegen hat die Soffite eine einheitliche Gliederung bewahrt,[5]) auf der Unterseite des Architravs zwischen den Säulen

[1]) S. Ch. Diehl, Manuel, S. 128ff.; Strzygowski in Schieles Religion in Geschichte und Gegenwart, I., Tübingen 1908, S. 387 u. a.

[2]) Baumstark (a. a. O., S. 120) sagt: „Aber die ganz wunderbaren korinthischen Kapitelle seines so großartigen Säulenwaldes sind beim Licht besehen im zweiten Drittel des VI. Jahrh. nicht weniger undenkbar als Grundriß und Aufbau der Anlage im Ganzen, die an ein fünfschiffiges Langhaus einen bereits an die Westteile der römischen Peterskirche erinnernden Raum fügt“.

[3]) S. Harvey, S. 23f.

[4]) Hdb. d. Arch., II, 3, 1, [1]1886, S. 34.

[5]) Daß freilich noch irgend ein Teil des Architravs wirklich ursprünglich sei, wage ich bei der Vergänglichkeit des Materials kaum anzunehmen.

ist ein oblonges Mittelfeld ausgespart, das durch flachreliefiertes Ornament[1]) Belebung erhält; dasselbe Prinzip der Soffitenverzierung zeigt sich auch am Architrav der Nebenschiffe, des Querhauses und des Chores. Aber auch die zum Seitenschiff gewendete Seite des Mittelschiffarchitravs hat die charakteristische dreiteilige Fasciengliederung behalten, ebenso wie die Nebenschiffe und die äußere Seite des Chormittelschiffes, letztere mit der Besonderheit, daß die einzelnen Fascien durch Perlstäbe gegeneinander abgesetzt sind und als oberer Abschluß gereihte, aufrechtstehende Blätter fungieren. Aber auch für das Hauptschiff läßt sich die vielleicht ursprüngliche Gliederung des Architravs rekonstruieren; sie ist nämlich im Hauptschiffe des Chores und im Querschiffe erhalten. Der dreiteilige Balken hat ein krönendes Gesims, das aus einem Kyma und einer ansteigenden Hohlkehle mit einer abschließenden Leiste besteht; diese reichere Gestaltung ist dem Hauptschiffe durchaus entsprechend.[2])

Die Gesamthöhe der Säulen beträgt 6 m, die Hochwand hat etwas über 9 m Höhe. Die Säulenhöhe, die wohl bedingt ist durch den monolithen Charakter und das einheimische Material, ist im Verhältnis zur Gesamthöhe eine zu geringe und gibt dem Bau einen etwas schweren Charakter; einigermaßen ausgeglichen wird das wieder durch die im Verhältnis zur Breite sehr beträchtliche Höhe des Mittelschiffes. Dieses ist 10,3 m breit; dadurch ergibt sich ein Überschuß der Höhe gegen die Breite um etwa $^1/_3$. Wenn wir dagegen die Verhältnisse der römischen Basiliken betrachten, so ergibt sich durchweg nur ein Höhenüberschuß von $^1/_8$ oder $^1/_9$, bei den ravennatischen Bauten von $^2/_8$—$^2/_7$.[3]) Dagegen beträgt das Verhältnis der Säulenhöhe zur Gesamthöhe in Rom 4,1—5,5 : 10,

---

[1]) S. HARVEY, S. 24. Fig. 21 u. Taf. 9.

[2]) Damit berichtigen sich auch die falschen Angaben bei HOLTZINGER, Die altchristl. Archit., S. 48 und ebenso wird der auf diese gebaute Schluß WITTINGS hinfällig, der „das schroffe Anstoßen der Obermauer an die Säulen“ im Sinne seiner These gerne verwerten möchte (a. a. O., S. 12, A. 2). Bei HOLTZINGER, ebd., Fig. 41, auch die falscheste Innenansicht, die je von einer Kirche gegeben worden ist (aus den „Denkmälern der Kunst“ entnommen!); eigentlich sind es zwei Mittelschiffe, nur zeigt das eigentliche Mittelschiff mit offener Balkendecke in der Hochwand keine Fenster, die zum Ersatz dafür das zweite Mittelschiff in seiner Hochwand zeigt; dahinter wird eine dritte Säulenreihe sichtbar; darnach mußte man sich dann seine Ansichten von der Geburtskirche bilden. Man sollte eigentlich nicht glauben, daß eine solche Mißgeburt aus der Feder eines unfähigen Zeichners mehrmals und noch neuestens in CABROLS Dictionn. f. 1549, Paris 1908 nachgedruckt werden konnte!

[3]) S. DEHIO u. BEZOLD, S. 103.

in Ravenna 4,3—5,2 : 10, in Bethlehem nur 4 : 10. Wohlvermerkt ist schon, daß die Geburtskirche keinen Triumphbogen aufzuweisen hat, weder am Eingange des Querschiffes noch am Eingange des Chores.[1])

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf diese Untersuchungen: sowohl aus den literarischen, wie aus den archäologischen Ermittelungen ergibt sich klar der konstantinische Ursprung und der einheitliche Charakter der heutigen Geburtskirche von Bethlehem. Gerade der Umstand aber, daß man sie wegen des Chorgrundrisses einer späteren Zeit zuweisen zu müssen geglaubt hat, zeigt deutlich, welche außerordentliche Bedeutung der eigenartigen, architektonischen Gestaltung unserer Kirche zukommt. Sie beweist, daß im Beginne des IV. Jahrh. auf dem Gebiete des Kirchenbaues eminent schöpferische Geister tätig waren, die der neuen Religion und ihren Kultbedürfnissen innerhalb allgemein gegebener Typen durchaus entsprechende Räume voll individueller Züge zu schaffen wußten. Freilich manche der angesponnenen Fäden sind den späteren Generationen wieder aus den Händen geglitten, — kein Wunder bei dem starken Einströmen des kulturlosen barbarischen Elementes —, um erst in der abendländisch-romanischen Kunst wieder aufgenommen und die beherrschenden Baugedanken dieser und der folgenden Stilepoche zu werden. Die Geburtskirche mit Querschiff, Krypta und Chor, mit den über das Querschiff hinausgeführten Seitenschiffen und der Besonderheit ihrer drei Apsiden ist der Prototyp für jene in den germanisch-romanischen Abendlanden so zukunftsreiche Entwickelung gewesen, für uns der einzige noch stehende, monumentale Zeuge der glanzvollen konstantinischen Zeit.[2])

[1]) S. Strzygowski, Mschatta a. a. O., S. 253.

[2]) Für den konstantinischen Charakter der bestehenden Geburtskirche sind bisher eingetreten de Vogüé a. a. O., S. 47 ff.; Sepp, Jerusalem u. d. hl. Land, S. 433; Unger, in Ersch und Grubers Enzyklopädie, Bd. 84, S. 335 ff.: Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, ausführlich in dem Jb. d. pr. Kunstsamml., 25 (1904), S. 236, N. Jahrbb. f. das klass. Altert. VIII (1905), S. 31 u. s.; Bädeker-Benzinger, Palästina u. Syrien, Leipzig 1904, S. 92 ff.; Baumstark, Röm. Quart., 20 (1906), S. 128 f., Hochland, Jahrg. III, Jan. 1906, S. 447; Leclercq in Cabrols Dictionn., S. 828 ff.; neuestens scheint auch Ch. Diehl (Manuel, S. 3) auf diese Seite getreten zu sein, nachdem er noch in „Justinien et la civilisation byzantine au VIème siècle“, S. 392, f. 135 das Innere als justinianeisch abgebildet hatte; besonders aber Harvey-Lethaby, S. 29 ff., der noch S. 17 Williams und R. de Fleury nennt.

Orts- und Personenverzeichnis.

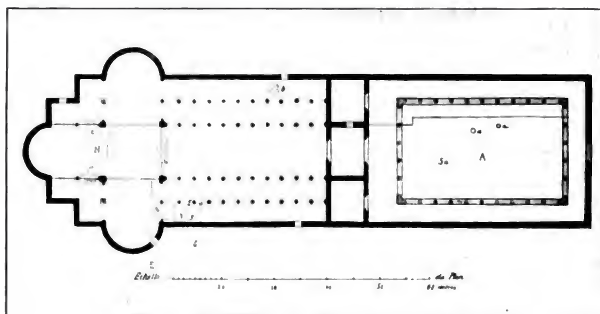
(Die mit * bezeichneten Seiten enthalten die Hauptstellen.)

Zusatz:

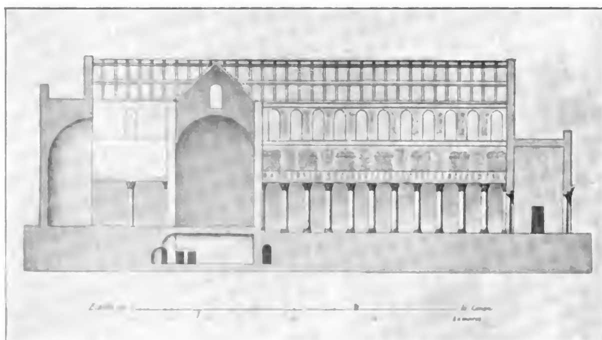
Von Springer-Michaelis ist die 8. Aufl., Leipzig 1907, von Springer-Neuwirth die 8. Aufl., 1909, benützt.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

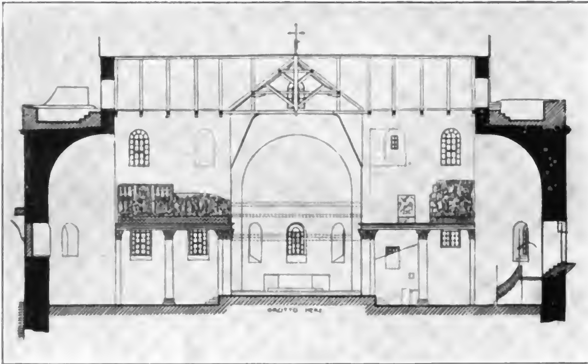
Tafel I.



a) Grundriß der Geburtskirche.



b) Längsschnitt (nach de Vogüé, pl. II.).



a) Schnitt durch das Querschiff der Geburtskirche
(nach Harvey, Taf. 3).



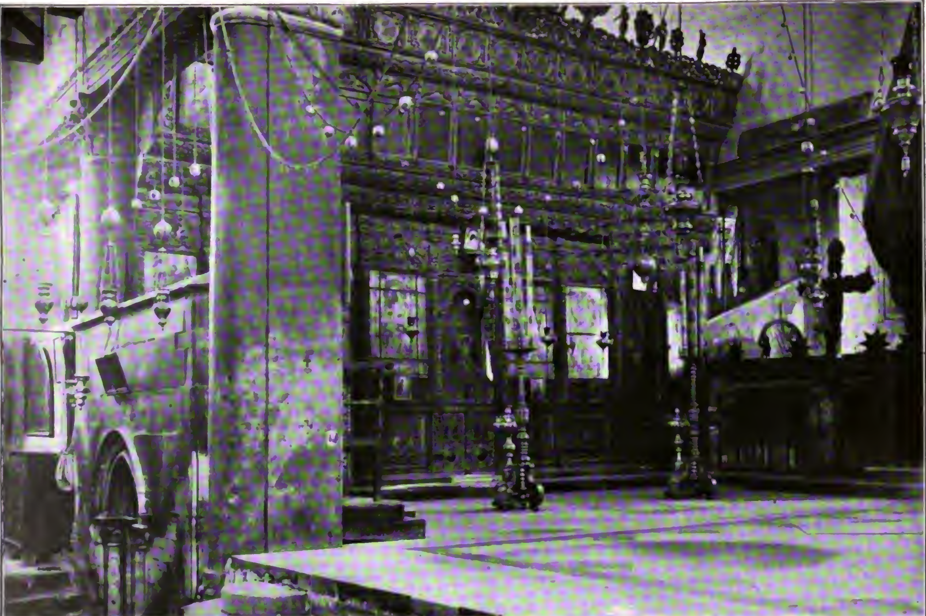
b) Das Äußere, von Nordwesten gesehen
(nach Harvey, Taf. 6).

Tafel III.



Blick in das Mittelschiff (nach Orig.-phot. von Hentschel, Leipzig).

Tafel IV.



Nordöstlicher Teil des Chores (nach Orig.-phot. von Hentschel, Leipzig).

Tafel V.



Kapitell des südöstlichen Querschiffspfeilers
(nach Harvey, Taf. 9).

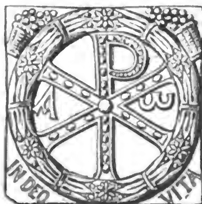
STUDIEN
ÜBER
CHRISTLICHE DENKMÄLER.
HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.
NEUE FOLGE DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN ALTERTUM UND MITTELALTER.
12. HEFT.

DIE MOSAIKEN VON SANTA COSTANZA IN ROM

VON

RUDOLF MICHEL.

MIT 1 ABBILDUNG UND 4 TAFELN.



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

STUDIEN
ÜBER CHRISTLICHE DENKMÄLER

STUDIEN

ÜBER

CHRISTLICHE DENKMÄLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES FICKER

NEUE FOLGE
DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN
ALTERTUM UND MITTELALTER

ZWÖLFTES HEFT



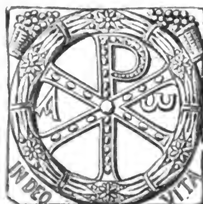
LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

DIE MOSAIKEN VON SANTA COSTANZA IN ROM

VON

RUDOLF MICHEL.

MIT 1 ABBILDUNG UND 4 TAFELN



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

Dem Andenken meiner Mutter

(† 28. Dezember 1910)

und ihres Bruders Professor Lic. Dr. Albert Krebs

(† 22. September 1911).

Vorbemerkung.

Diese Arbeit über S. Costanza gehört zu einem größeren Werke über den „Bildschmuck der Baptisterien und die Taufliturgie in altchristlicher Zeit“, das ebenfalls in den Fickerschen Studien erscheinen, zunächst den volkstümlichen Gedankenkreis der Taufliturgie und dann den Befund des Bildschmuckes altchristlicher Taufkapellen, hauptsächlich in Italien und Nordafrika, untersuchen wird.

S. Costanza fällt wegen des verwickelten Problems seiner anfänglichen Bestimmung und der Eigenart seiner Mosaiken, zumal der nur in Zeichnungen überlieferten, so sehr aus jenem Rahmen heraus, daß eine gesonderte Behandlung geboten schien.

Allen denen, die meine Arbeiten gefördert haben, wird am besten in jenem größeren Zusammenhange herzlicher Dank abgestattet werden.

Inhalt.

Literatur.

De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma, anteriori al secolo XV. Tavole cromolitografiche con cenni storici e critici con traduzione francese. Roma 1873 ff. 4. Heft, Fasc. XVII—XXII: Musaici del Mausoleo appellato di S. Costanza presso la via Nomentana (ohne Angabe von Seitenzahlen).

Ajnalow, Journal ministerstwa narodnago prosweschtsch. 298. (Russisch) 1895, S. 247—271, mit 4 Abbildungen, davon No. 3 enthaltend 7 Skizzen.

L'Arte, Rivista di storia dell' arte medioevale e moderna, direttore Adolfo Venturi, Roma-Milano, Anno VII. Nuova seria Fasc. XI—XII. Nov.—dicembre 1904, p. 457 ff.: Florian Jubaru,[1]) La decorazione bacchica del mausoleo cristiano di Santa Costanza [con dieci illustrazioni nel testo].

Venturi, Storia dell' arte cristiana I, veduta: fig. 76; p. 110: pianta fig. 80, 81, p. 115, 119. Musaici fig. 106—113, p. 190, 192, 228—242, 483, 514.

H. Egger, Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek, I. Teil, Wien 1903, Taf. II, S. 34.

H. Egger, Sonderschriften des Österreich. Archäol. Instituts in Wien, Band IV. Codex Escurialensis, Wien 1906. Textband, S. 59, 62, 162. Tafelband fol. 4^{v}, 7, 75.

Garrucci, Storia dell' arte cristiana IV, tav. 204—207, p. 6—13.

E. Müntz, Revue archéologique 1875, II, vol. XXX, p. 224—230 u. 273—284. Pl. XXIII. 1878, I, vol. XXXV, p. 353—367. Pl. XI: Fac-Simile d'un dessin de la Bibliothèque de Saint Marc de Venise.

von Geymüller, Documents inédits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San Gallo. Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tome XLV, Paris 1885, p. 6, Fig. I—III.

Römische Quartalschrift, 1902: Jos. Zettinger, Die ältesten Nachrichten über Baptisterien der Stadt Rom; über S. Costanza: S. 329 ff.

V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 100 ff., 199, 223 ff., 251.

G. Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Band I, S. 34. Tafel 8, 1-2; 39, 4.

---

[1]) Florian Jubaru, Sainte Agnès d'après de nouvelles recherches, Paris 1907, über S. Costanza: p. 172—174, 208—242, 352 f., ist mir erst während meines Druckes durch die Güte Monsignore J. Wilperts bekannt geworden, bestätigt — auch durch freundliche persönliche Auskunft des Verfassers, der mich noch auf die ebenfalls zentrale Stellung des Grabes Konstantins in dessen Mausoleum in Byzanz aufmerksam macht, — meine auf S. 3, 1 ausgesprochene Vermutung über seine Quelle und bietet sonst nichts wesentlich Neues über die in L'Arte 1904 behandelte Frage, außer dem Hinweis auf die auch nur profan geschmückten Kandelaber aus S. Costanza und der m. E. sehr fraglichen Beziehung zweier die Taufe preisenden Versinschriften aus der Sylloge von Verdun auf die Mosaiken in den Seitennischen.

A. Der Bau und seine Bestimmung.

Vor der Stadt Rom, an der Via Nomentana, dicht bei S. Agnese befindet sich ein Zentralbau von ganz besonderer Art. Der Grundriß zeigt in der Hauptsache drei konzentrische Kreise. Der kleinste wird von zwölf Säulenpaaren aus Granit gebildet. Die Säulen eines jeden Paares stehen auf demselben Radius nebeneinander, so daß, vom Mittelpunkt des Kreises aus gesehen, die äußere von der inneren verdeckt wird. Mittels kämpferartiger schwerer Gesimse nehmen sie halbkreisförmige Bogen auf. Über den so gebildeten Arkaden steigt die Obermauer des Mittelraums zylinderförmig und zunächst völlig geschlossen und glatt in die Höhe und bildet dann einen Tambour, der sich in zwölf kleinen, rundbogigen Fenstern, den zwölf unteren Arkaden entsprechend, nach außen öffnet. Darüber wölbt sich eine halbkugelförmige Kuppel aus Gußwerk mit einem mittleren Opäon. Gedeckt ist sie mit einem flachen, kegelförmigen Dach.

Über dem zweiten, dem mittleren Kreis des Grundrisses erhebt sich ein massiver Mauerring innen in vier grössere und zwölf kleinere Nischen gegliedert. Mit dem inneren Arkadenring ist er durch ein Tonnengewölbe verbunden, das in antiker Weise erst über den Scheidbögen beginnt und von einem, von der unteren Randlinie der Tambourfenster herabkommenden, nur leise geneigten Pultdach bedeckt ist.

Der dritte, äußerste Kreis des Grundrisses trug einen jetzt größtenteils zerstörten Portikus, unter dem Treppen nach einem Hypogäum führten. Er war früher überwölbt, lief aber nicht um den ganzen Bau herum, sondern war vorn und auf beiden Seiten der Eingangstür von einer noch vorhandenen breiten Vorhalle unterbrochen, ähnlich der des Baptisteriums am Lateran.

Als architektonisch besonders bemerkenswert hebt Dehio[1]) die Gruppierung der inneren Arkaden hervor. Den Hauptachsen entsprechen größere Bögen, zwischen denen je zwei kleinere stehen.

Der großartige Mosaikenschmuck des Innenraums wurde leider 1620 bei der Restauration durch Kardinal Veralli größtenteils zerstört, aber noch in der Renaissancezeit allgemein bewundert. Wegen der eigentümlichen Art dieser Dekoration glaubte man damals, einen ursprünglichen Bacchustempel vor sich zu haben.

---

[1]) A. a. O. S. 34.

In Wirklichkeit hat das Gebäude seit seinem Bestehen nur christlich-kirchlichen, und zwar zwei ganz verschiedenen Zwecken gedient. Es war Grabkirche und Taufkapelle, aber nicht etwa beides gleichzeitig von Anfang an.

Es war — das ist unbestritten — das Mausoleum der Constantina, der Tochter Konstantins des Großen. Wir dürfen die Tatsache aus folgender Stelle bei Ammianus Marcellinus Hist. XXI, 1, 5 entnehmen: „Julianus Helenae conjugis defunctae suprema miserat Romam in suburbano viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli quondam soror eius sepulta est Constantina." Die ältere Tochter Konstantins, Helena, war im Jahre 360 in Gallien als Gemahlin des Julianus Apostata gestorben, nachdem ihr im Jahre 354 die jüngere Schwester im Tode vorausgegangen war. Diese war zuerst die Gattin Hannibalians von Pontus, dann die des Gallus Caesar und starb in Bithynien.

Während Ammianus Marcellinus hier nur unbestimmt den Beisetzungsort der beiden kaiserlichen Prinzessinnen als an der Via Nomentana vor den Toren der Stadt gelegen bezeichnet, nennt eine andere Urkunde genauer ein Mausoleum bei der Basilika der heil. Agnes. In deren aus dem 5. Jahrhundert stammenden Legende in den acta s. s. Jan. II, p. 353, heißt es nämlich: „Constantia virgo ... patres et fratres Augustos rogat, ut basilica beatae Agnae (Agnetis) construeretur et sibi illic mausoleum collocari praecepit." Der Name Constantia scheint zwar besser dem des Gebäudes „S. Costanza" zu entsprechen, dafür nicht mit der Constantina des Ammianus Marcellinus zu stimmen. Nun las aber im 7. Jahrhundert Adelmus in England „Constantina" auch in den Akten der Heil. Agnes, wie sie von einem gewissen Ambrosius kompiliert waren. Es fragt sich jetzt, ob das die ursprüngliche Lesart ist, oder ob sie aus Ammianus Marcellinus oder besser noch aus einer anderen Quelle entnommen wurde, von der wir noch sprechen werden. Jedenfalls scheint die Sache an sich dieselbe zu sein und, worauf es für uns allein ankommt, deutlich auf die Bestimmung S. Costanzas als Grabkirche hinzuweisen. Auf Bitten der Constantina-Constantia wäre S. Agnes gestiftet und daneben ihr Mausoleum errichtet worden. Ihre Schwester Helena mag dann einmal gewünscht haben, ebenfalls dort beigesetzt zu werden, was auch geschehen wäre.

Dem sepulkralen Zweck des Baues entspricht es ferner, daß in dem oblongen Vorhof[1]) Grabstätten aus der Zeit Konstantins, auch für Mitglieder der Familie der Constantina-Constantia, wie Bruchstücke, Inschriften und Münzen bestätigten, aufgefunden wurden, also aus der Zeit, da zum erstenmal die Bestattung über der Erde ungehindert vorgenommen werden konnte und bald allgemein geübt wurde.

Wir haben es wohl bei dem Ganzen zunächst nur mit einem Anhängsel der Basilika S. Agnese zu tun, deren erste Anlage der Zeit Konstantins zugeschrieben wird. S. Costanza scheint wiederum später an diesen Gräberbezirk und seine Abschlußmauer organisch angegliedert, also in seiner jetzigen Gestalt

[1]) Nach Dehio, a. a. O. S. 34 von einigen für einen Zirkus zur Veranstaltung von Leichenspielen, von anderen für einen Campo Santo aus dem 7. Jahrhundert gehalten. — Vgl. vor allem: Atti dell' Accademia Romana d'Archeologia III, 97f. und Canina, Supplemento all' opera sugli edifizi antichi di Roma dell' architetto A. Desgodetz 1843, 1, cap. 2, p. 13f., tav. II u. III. V. Fea, Varietà di notizie, Roma 1820, p. 169. Fea hat selbst den Bezirk ausgegraben. Vgl. De Rossi, Roma sotterranea III, 394; V. Armellini, Il cimitero di S. Agnese, Roma 1880, p. 18, 365ff.

(der Hauptsache nach) gewisse Zeit nach Errichtung des christlichen Begräbnisplatzes entstanden und ursprünglich ein zu dem coemeterium Sanctae Agnetis gehöriger Bau gewesen zu sein.[1])

S. Costanza hat aber nicht nur als Mausoleum, sondern auch als Baptisterium gedient. Als solches ist es erst durch Ausgrabungen in den Jahren 1870 und 1880 bekannt geworden. Eine dahin gehende Vermutung sprach zuerst GARRUCCI[2]) aus, dem ein Mosaikkünstler erzählt hatte, er habe bei einer Restauration der Mosaiken, unter dem Altar in der Mitte der Kirche „uno scavo rotondo lastricato e rivestito di marmo come appunto solgiono essere i fontes dei battisteri“ gefunden. Darauf wurde auf Bitten DE ROSSIS vom Minister eine regelrechte Ausgrabung angeordnet, bei der sich 1 m unter dem Boden ein Wasserbehälter mit Abfluß und Zufluß für das Regenwasser von den Dächern usw. vorfand. In der Tat, das alles machte den oben beschriebenen Eindruck der piscina eines Baptisteriums.

DE ROSSI glaubte nun, das Taufbecken habe zur ursprünglichen Anlage des Baues gehört, der von Anfang an zu Zwecken der Taufe bestimmt gewesen[3]) und erst nachher nebenbei als Mausoleum benutzt worden wäre, seitdem Constantina und später auch Helena hier begraben worden seien. Erzähle doch der Liber Pontificalis in der vita S. Silvestri, daß Konstantin „ex rogatu filiae suae[4]) fecit basilicam sanctae martyris Agnae et baptisterium in eodem loco, ubi et baptizata est soror eius Constantia cum filia Augusti a Silvestro episcopo“.[5]) Bei Aufzählung der Geschenke Konstantins an die Basilika und das Baptisterium heißt es dann: lucerna aurea nixorum XII super fontem, pens. lib. XV. Dieser zwölffache Leuchter konnte in der Mitte über dem Taufbecken angebracht gewesen sein, und die zwölf Flammen konnten den zwölf Arkaden entsprochen haben.

Auch wenn man diese Notizen für glaubwürdig[6]) hält, fragt es sich doch, ob S. Costanza und das „baptisterium“ des Lib. Pont. identisch sind. Das „baptisterium“ braucht nicht unbedingt ein solch großer selbständiger Zentralbau gewesen zu sein, sondern nur ein Taufort in der Nähe der Kirche oder in einer Seitenkapelle oder in einem Anbau, der vielleicht verschwand, als Bischof Honorius I. (625—638) die jetzige Basilika S. Agnese als vollständigen Neubau errichtete oder als Hadrian I. (772—795) die bei einer Belagerung stark be-

[1]) L'Arte, a. a. O., p. 459. Unter der Vorhalle seien noch Spuren eines älteren Baues, der sich auf den Gräberbezirk öffnete, aber zerstört wurde, weil er dem Rundbau weichen mußte. Diese Spuren hätten die Formen von cellae trichorae, Räumen mit drei kleinen Apsiden, wie sie bei dem oberirdischen Kirchhof von S. Callisto für die Totenbankette zu Ehren der Verstorbenen dienten. Dies, ohne besondere Quellenangabe, scheint u. a. aus Canina, l. c., p. 14, tav. II u. III, geschöpft zu sein. Die danach von FEA gefundenen Reste eines älteren Baues sind zu gering, als daß man dessen Form irgendwie sicher bestimmen könnte.

[2]) L'arte cristiana I, 448. IV, 8. Doch s. DE ROSSI, a. a. O., im Nachtrag.

[3]) J. ZETTINGER, a. a. O., S. 329 ff., drückt sich vorsichtiger aus und sagt nur, daß S. Costanza zeitweise ein Baptisterium gewesen sein müsse. Er weist dazu hin auch auf GRISAR, Geschichte Roms und der Päpste I, 378 ff., O. MOTHES, a. a. O. I, 128. Dagegen wendet sich V. SCHULTZE in der Realencyklopädie für protest. Theologie und Kirche, 3. Aufl., II, 393 ff.

[4]) An späterer Stelle Constantia genannt.

[5]) DUCHESNE, Lib. Pont. I, 180 u. 197, n. 81.

[6]) Über die zweifelhafte Glaubwürdigkeit des Lib. Pont. in bezug auf die Konstantinischen Stiftungen in Rom werde ich zu den Berichten über die Gründung des lateranischen Baptisteriums an andrer Stelle ausführlicher handeln.

schädigte Kirche wieder herstellte.[1]) In diesen Zeiten, da die Kindertaufe überwog, war, zumal dort draußen vor der Stadt, ein Baptisterium nicht mehr nötig.[2])

Während Lib. Pont. und Acta s. s. Jan. nur von einer Constantia sprechen und sie mit der Basilika S. Agnese in Verbindung bringen, kennt, wie wir sahen, Ammianus Marcellinus nur eine Constantina. Derselbe Name kommt nun anderwärts ebenfalls im Zusammenhang mit S. Agnese vor. Prudentius nämlich besingt in seinen Hymnen auch diese Heilige. Von seinen Versen befinden sich zwei Stücke als Inschriften in ihrer Kirche.[3]) Die zweite beginnt: „Constantina Deum venerans Christoque dicata". Der Sinn dieser Worte wird wiederholt in dem Akrostichon: „CONSTANTINA DEO". Prudentius bezeichnet diese Inschrift als „versus Constantinae Constantini filiae scripti in absida Basilicae, quam condidit in honorem S. Agn.", und zwar, wie diese Verse sagen, in sehr kostbarer Weise. Wollte man „dicata Christo" nur als Bezeichnung einer geweihten Jungfrau auffassen, so würde dieser Ehrenname sich wenig eignen für die Constantina, die Frau des Gallus, von der Ammian. Marcell. nicht gerade sehr Erbauliches zu berichten weiß. De Rossi meint nun, hier, wie bei anderen Schriftstellern, sei nur die spätere Zeit der Frau beachtet, nicht ihre frühere, aus der S. Agnes stammen soll; auch könne der Ausdruck „dicata Christo" jede Christin bezeichnen.

An diese Constantina des Akrostichs mag auch Adelmus bei seiner oben herangezogenen Lesart in den Acta S. Agnetis von Ambrosius gedacht haben, wenn er diesen Namen statt der „Constantia" der Acta s.s. Jan. II, p. 358 hat. Auch nennt ein anonymes Manuskript des 8. Jahrh. die Jungfrau, die sich der Agnes geweiht habe, als Verfasserin jener Verse und schlägt vor, sie den Akten einzufügen; so sehr das im einzelnen irrtümlich ist, liegt doch die vielleicht richtige Beobachtung zugrunde, daß Ambrosius, die Verse und Lib. Pont. sich auf ein und dieselbe Sache beziehen.

Ambrosius und Lib. Pont. mit seinen kurzen Notizen zeigen bei allgemeinster Übereinstimmung doch zwei verschiedene, stark voneinander abweichende Überlieferungen, da der erste von einer Basilika und einem Mausoleum, der zweite von einer Basilika und einem Baptisterium redet, in dem die Schwester und die Tochter Konstantins, beide Constantia heißend, getauft seien. Davon erwähnt Ambrosius nichts, erzählt aber von dem Gelübde der Jungfrau und ihrer Nachfolgerinnen, die in die Nähe von S. Costanza zogen, wo tatsächlich lange Zeit ein Kloster geblüht hat. Ambrosius scheint dies aus einer anderen Stelle des Lib. Pont. in der vita Liberii (a. 358) zu haben, wonach Constantina, die Gattin des Gallus, an demselben Ort begraben worden war. Diese letzte Notiz bringt noch am ehesten Klarheit in die Frage, da sie deutlich zwischen Constantia und Constantina, der Gattin des Gallus scheidet. Auf diese wird auch das Akrostich gehen, trotzdem sie keine heilige Jungfrau war. Eine solche hätten wir vielmehr in jener Constantia zu sehen, zumal sich deren Name mit dem des Gebäudes deckt. Einer Constantia, mag sie nun die Schwester der dort beigesetzten Constantina oder, wie De Rossi lieber will, ihre Tochter sein, wurde

---

[1]) V. Schultze, a. a. O., S. 84.

[2]) Vgl. meine Studie über „Bildschmuck und Taufliturgie" zum Terminus a quo und ad quem für das Überwiegen der Erwachsenentaufe.

[3]) Etwa seit dem 6. Jahrh. Vgl. De Rossi, Inscript. Christ. II, p. 44 f. In den Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XLII, Adunanza del 17. Marzo 1907, identifiziert Fedele Savio Constantina und Constantia als Wechselbezeichnungen für eine Tochter Constantins in ziemlich einleuchtender Weise.

der Rundbau geweiht, und zwar nicht erst von Alexander IV. im Jahre 1256, sondern weit früher, wie uns andere geschichtliche Zeugnisse belehren, nämlich die vita Innocentii III., Nicolai I. (a. 865) und ein Itinerar aus dem 7. Jahrh.[1]) Daß von manchem Geschichtsschreiber die beiden so ähnlich klingenden Namen verwechselt oder auf dieselbe Person bezogen wurden, ist leicht erklärlich.

Aber alle diese Nachrichten reichen nicht aus, um S. Costanza mit Sicherheit als einen Bau zu erweisen, der nach der Meinung De Rossis ursprünglich als Baptisterium und bald nebenher als Mausoleum gedient hätte. Erwiesen ist nur, daß er zeitweilig jede der beiden Bestimmungen gehabt hat. Zu wissen, was das prius war, Baptisterium oder Mausoleum, ist natürlich sehr wichtig zum Verständnis der wegen ihres fragmentarischen Zustandes sehr schwer zu deutenden Mosaikdekoration, bei deren Erklärung De Rossi von der vorgefaßten Meinung ausgeht, daß es sich bei dem Bau in erster Linie um ein Baptisterium handele. Diese Ansicht wird ihm umgekehrt durch seine Auslegung des Bildschmuckes bestätigt.

Zur Vermeidung dieses circulus vitiosus gibt sich uns eine von De Rossi noch nicht beachtete baugeschichtliche Eigentümlichkeit von S. Costanza, entdeckt von Florian Jubaru.[2]) Seine Resultate haben sich mir durch den Augenschein an Ort und Stelle, bei gründlicher Untersuchung der fraglichen Teile des Mauerwerks allerdings nur zum Teil bestätigt.

Es handelt sich um die dem Eingang gegenüberliegende große Nische. Hier befand sich noch im 18. Jahrhundert der kolossale Porphyrsarkophag, der jetzt in der sala a croce greca des Vatikanischen Museums aufbewahrt wird. Sein ehemaliger Standort in jener Nische bestärkte De Rossi in der Meinung, daß er, als er in das Gebäude kam, in keiner Weise den Gebrauch des schon längere Zeit benutzten Taufbrunnens in der Mitte des Raumes gestört habe.

Tatsächlich aber wird es umgekehrt gewesen sein. Zuerst, d. h. vor dem Taufbrunnen war der Sarkophag da und stand in der Mitte des Gebäudes. Hätte er nicht einen solchen, von allen Seiten freien Standpunkt gehabt, sondern wäre er von Anfang an zur Aufstellung in der Nische bestimmt gewesen, so hätten die Künstler, die ihn auf allen vier Seiten mit ornamentalen und figürlichen Reliefs geschmückt haben, wohl auf die Bearbeitung der Rückseite bei diesem spröden Material verzichtet. Somit hätte er seinen natürlichen Platz zuerst in der Mitte des Mausoleums gehabt oder nicht weit davon, und auch so noch den Gebrauch einer piscina störend, unter der großen Arkade vor der hinteren Nische. Dort befindet sich eine rötliche Granitplatte. Sie kann nach ihren Maßen sehr wohl den Sarkophag getragen haben und läßt bequemen Zutritt zur einzigen Tür, die ehemals das Innere mit dem Portikus verband. Denn die beiden Türen in den Seitennischen sind erst im Jahre 1600 gebrochen worden.[3]) Die hintere Nische aber entstand erst, als die dort vorhandene Türöffnung zugemauert wurde, um so einen neuen Platz für den Sarkophag zu gewinnen, der seinen alten Standort in der Mitte des Raumes verlassen mußte, um der dort neu anzulegenden piscina zu weichen. In einer der Seitennischen aber hätte er sich, ohne ein Gegenstück in der gegenüberliegenden zu haben, schlecht ausgenommen, und wäre allzusehr aus der ihm eigentlich gebührenden

---

[1]) Die betr. Stellen bei De Rossi, a. a. O.

[2]) L'Arte 1904 a. a. O., p. 457 ff.

[3]) Desgodetz, Les édifices antiques, p. 29, hat darum geglaubt, daß ursprünglich die Außengalerie ohne Zugang blieb.

zentralen Stellung verdrängt worden, die ihm aber in der Nische gegenüber dem Eingang wenigstens teilweise erhalten blieb. So mußte die Tür zum Portikus geopfert werden. Daß dort ursprünglich eine Öffnung war, zeigt deutlich heute noch ein auch von Jubaru nicht erwähnter eigenartiger, von der Umgebung sich abhebender Verputz, hinter dem sich die in die Türöffnung gesetzte Mauer nicht in die Kreisform des Grundrisses fügt, sondern eine gerade Fläche zwischen den beiden ehemaligen Türpfosten bildet. Jubaru sagt noch, daß hier gerade wie vor dem Haupteingang zwei Säulen aus rosa Granit standen, während alle anderen Säulen aus grauem Granit sind. Ciampini hatte schon festgestellt, daß der Verschluß der Nische nicht zur ursprünglichen Konstruktion gehört, und der Plan Fontanas[1]) läßt diese Eigentümlichkeit deutlich erkennen.

Vor dieser so neu entstandenen Nische ist der tonnengewölbte Umgang auf merkwürdige Weise unterbrochen und überhöht von einer „unangenehmen" (Jubaru) Konstruktion, die zwar auch schon altes Mauerwerk zeige, aber das dem Eingang gegenüber liegende Fenster des Tambours verdunkele und nicht bloß dadurch die Harmonie des Baues empfindlich störe. Dieser Aufbau bildete eine Art Laterne, die auf jeder Seite ein jetzt zugemauertes Fenster hatte, als Lichtbringer für den sonst ziemlich dunklen neuen Standort des Sarkophags oder m. E. besser für den event. alten Platz unter der Arkade.

Mag man nämlich auch diesen kleinen Kuppelbau nach dem Befund des Mauerwerks mit größerem Recht für ursprünglich halten, so scheint es doch, daß S. Costanza zunächst als Mausoleum gebaut worden ist. Als solches war es auch schon durch die alten Nachrichten über seine Verwendung und durch seine Lage inmitten eines altchristlichen Friedhofes[2]) gekennzeichnet. Sein besonders durch die piscina festgestellter Gebrauch als Baptisterium datiert aus späterer, aber nicht allzulang auf seine Gründung folgender Zeit.

Diese genauer festzustellen, bietet sich uns vielleicht ein Fingerzeig in einer weiteren Erwähnung eines Baptisteriums bei S. Agnese durch den Lib. Pont. (Duchesne I, 227), wo sie sich allerdings im Zusammenhang mit einer wiederum sehr ungenau überlieferten Begebenheit findet:[3]) „Bonifatius (I, 418—422) vero, sicut consuetudo erat, celebravit baptismum Paschae in basilica beatae martyris Agnae", weil ihm der Zutritt zum Lateran verwehrt war. Das könnte heißen, Bonifatius feierte die Taufe zwar in der sonst im Lateran üblichen Weise, aber nicht dort, sondern in S. Agnese, nämlich in der Basilika etwa das erste Abendmahl und vielleicht auch die Firmung, die Taufe aber natürlich in dem daneben liegenden Rundbau.[4]) So würde die fragliche Änderung des Baues in den Anfang des 5. Jahrhunderts fallen. Aus der erstmaligen gelegentlichen Benutzung hätte sich eine dauernde Gewohnheit entwickelt, da bei dem Massenzudrang der Täuflinge auch aus der Campagna eine Aushilfe und Ergänzung für die übrigen römischen Baptisterien zu einer Notwendigkeit geworden wäre.

---

[1]) L'Arte, a. a. O. p. 458. — Ciampini, De sacr. aedific. a Const. M. constr. 1693, Tab. XXIX, fig. 2, zeigt einen Entlastungsbogen über der fraglichen Stelle.

[2]) Auch ausgedehnte Katakomben sind in der Nähe.

[3]) J. Zettinger, a. a. O., S. 331.

[4]) Wir haben zwar oben gerade im Anschluß an eine Stelle aus dem Lib. Pont. noch ein besonderes Bapt. bei S. Agnese in älterer Zeit vermutet. Aber das konnte für die päpstliche Feier zu klein gewesen sein. Sonst ist die Geschichte eine Parallele zur vermutlichen Entstehung des Bapt. in der Katakombe der Priscilla. Vgl. dazu meine Studie über „Bildschmuck und Taufliturgie".

Ob der genannte Zeitpunkt ungefähr richtig ist, darüber geben uns vielleicht die Mosaiken Auskunft. Denn es läßt sich von vornherein vermuten, daß diese zunächst der Bestimmung des Baues als eines Mausoleums entsprechen, dann aber vielleicht in ihrem späteren Zustand die neuerliche Verwendung des Baues zur Taufe wiederspiegeln.

B. Die Mosaiken.

Nach dem bisher Gesagten wird man bei der Betrachtung des Mosaikenschmuckes von S. Costanza immer darauf bedacht sein müssen, zu erkennen:

1. was davon die Ausschmückung eines Grabmals verkörpert;
2. was als Dekoration einer Taufkapelle anzusprechen ist, und
3. was als Schmuck allgemeiner Art, passend für beides, gelten kann.

Ergibt sich dann auch auf rein stilgeschichtlichem Wege dasselbe Nacheinander von Mausoleum und Baptisterium, wie wir es in der Baugeschichte verfolgt haben, so wäre ein neuer wichtiger, ja ausschlaggebender Beitrag zur Lösung des Problems geliefert.

Eingangs war bemerkt worden, daß man in der Renaissancezeit den Bau allgemein für einen Bacchustempel[1]) hielt, wegen der Art seiner musivischen Darstellungen. So sagt Andreas Fulvius,[2]) es sei ein Tempel des Bacchus, in dem die Taten des Gottes überall dargestellt seien. Ähnlich sprechen sich Fabricius und Schraderus[3]) aus, und noch im 17. Jahrhundert war es die Anschauung der bei weitem größten Zahl der Gelehrten,[4]) darunter des Ciampini.[5]) Gegen diese so allgemein verbreitete und anerkannte Meinung ward erst im Jahre 1862 ernsthafter und erfolgreicher Widerspruch durch Vitet erhoben.[6])

Daß man so lange Zeit glaubte, S. Costanza habe ursprünglich als Bacchustempel gedient, hat zwei Gründe:

1. scheint man die literarischen Nachrichten über den Zweck von S. Costanza überhaupt nicht gekannt oder ihnen kein Vertrauen geschenkt zu haben,

---

[1]) Zuerst G. Rucellai i. J. 1450, s. Archivio della Soc. Rom. di storia patria IV, p. 575.

[2]) Antiquitates Urbis, 1527, fol. 6.

[3]) Georgii Fabricii Roma. Basel 1551, p. 85 f. (Das Vorwort ist datiert von 1550.) Schraderus, Monumentorum Italiae . . . libri quatuor. Helmstedt 1592, p. 120.

[4]) Vgl. E. Müntz, Rev. arch. XXX., 1875, p. 228.

[5]) De sacr. aedific. a Const. M. constr. Romae 1693, p. 132 f.

[6]) Journal des Savants 1862 und Etudes sur l'histoire de l'art I, 204—216.

2. sah man in den älteren Mosaiken überwiegend bacchische und gar keine christlichen Motive und vermutete solche auch nicht in den damals schon zerstörten Teilen des jetzt völlig verschwundenen Bildschmuckes der Kuppel.

„Temporis diuturnitate iam caduca apparent“ sagt Andreas Fulvius.[1]) Was damals noch zu sehen war, war indessen weit mehr als das, was erhalten geblieben ist. Nachrichten und Zeichnungen geben von dem Verschwundenen Kunde und vermögen uns im Zusammenhang mit dem noch Vorhandenen zu belehren, wie man wohl zu dem Glauben kam, einen Bacchustempel vor sich zu haben. Wir fragen weiter, ob sich wirklich so charakteristische, alles andere überwiegende bacchische Motive zeigen, und wenn, wie sich das mit den Zwecken verträgt, denen S. Costanza tatsächlich gedient hat.

1. Das Paviment.

Den einstigen Schmuck des Fußbodens — um damit zu beginnen und die Betrachtung von unten nach oben durchzuführen — gibt eine schwarz-weiße Zeichnung wieder, die von E. Müntz[2]) im Cabinet des Estampes in Paris in einer Sammlung von Werken des P. Sante Bartoli gefunden wurde, aber von dessen Sohn stammt. Welch großes Interesse sie damals schon bald nach ihrer Entstehung erweckte, beweist der Umstand, daß der Vater sie dem König von Frankreich anbot. Sie trägt folgende Unterschrift in Unzialen:

„Pavimento del tempio di Bacco fori di porta Viminale nella via Numentana a mano[3]) manca a S. Costanza consagrato da Alesandro IV, l'anno 1255“; dahinter in Kursivschrift: „della Nobil Famiglia de Conti“.

Der Schreiber glaubte also auch an den Bacchustempel, der erst 1255 zu einer christlichen Kirche geweiht worden sei. Und gerade wenn wir diese Zeichnung betrachten, können wir seine Meinung sehr wohl verstehen. Sie enthält nichts anderes als

---

[1]) Antiquitates urbis, l. c. — Palladio, Architettura, Venetia 1570, IV., p. 86, berichtet, daß das ganze Innere von der Kuppel bis zum Boden mit Mosaiken und verschiedenartigem Marmor bekleidet war.

[2]) Rev. arch. XXXII 1876, p. 406. Die Zeichnung selbst zum erstenmal publ. in L'Arte 1904, p. 460. — J. Wilpert hält sie für eine Fälschung und will dies demnächst nachweisen. Aber, selbst wenn sie für uns ganz ausscheiden müßte, bleibt genug Bacchisches im Übrigen.

[3]) So liest E. Müntz l. c. mit gutem Sinn, aber die Stelle ist schwer zu entziffern, da „mano“ wohl aus Versehen zweimal geschrieben und die zweite Silbe von „manca“ durch eine Linie der Zeichnung abgeschnitten ist.

bacchische Motive. In einem Kreis, den ein einfaches Band umschließt, sehen wir in der Mitte zwei Knaben, mit Weinlaub bekränzt und dem Becher in der Hand, gegen einander gewendet, sich zutrinkend, als wollten sie eben eine Spende darbringen. Der eine sitzt auf einem Esel, wie Silen, der andere tanzt vor dem Tier, in der linken Hand einen bei der Weinernte zum Herunterziehen hochhängender Trauben gebräuchlichen Stock haltend, der seinem Zweck entsprechend an dem oberen Ende umgebogen ist, ähnlich dem pedum pastorale.[1]) Hinter dem Esel steht, etwa so hoch wie sein Rücken, ein pfeilerartiges Postament, das einen Kantharus trägt, aus dem wohl die Knaben ihre Becher gefüllt haben.

Dieses heitere Mittelbild ist umrahmt von reizenden, spiralförmig gegeneinander gewundenen Rebenzweigen, die in graziös stilisierender Weise Blätter, Trauben und junge Triebe nach allen Richtungen aussenden. Dazwischen sieht man Vögel verschiedener Art: Ente, Eule, Papagei, Fasan. Auf dem Rand des das Ganze umrahmenden Kreises steht zu Häupten und Füßen des Mittelbildes je ein Altar mit Girlanden geschmückt. Ein Weinerntestock, wie der des einen Knaben, ist vor den oberen Altar gelehnt. Darauf steht ein Kantharus. Auf dem unteren sieht man eine Schale, der ein süßer Duft entströmen muß, da ein Schmetterling, davon angezogen, sich darüber herabläßt. Bei beiden Altären befinden sich runde Früchte als Opfersymbole. Links vom Mittelbild ist in den Weinranken eine Schale aufgehängt, dahinter wieder der Weinerntestab, rechts eine Syrinx, wie sie bei ländlichen Festen gebraucht wurde. Der Stil des Ganzen, soweit sich von der Zeichnung auf das Original schließen läßt, erinnert an die besten Zeiten hellenistisch-römischer Dekorationskunst, wie ihn Pompei und wie ihn auch die Mosaiken des Tonnengewölbes zeigen, in denen sich einzelne Elemente des Fußbodenschmuckes wiederfinden.

2. Die Mosaiken am Tonnengewölbe des Umgangs.

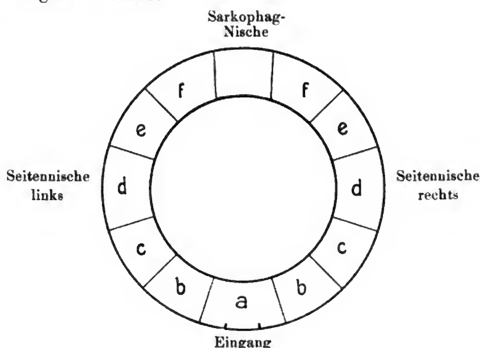
De Rossi weist auf Grund von Rechnungen und anderen Dokumenten der päpstlichen Kammer, jetzt Staatsarchiv in Rom, tit. 4, n. 884 u. a., nach, daß die Restauration des Gewölbes unter Camuccini im Jahre 1834 begonnen und 1840 vollendet wurde, daß aber damals

[1]) Aber nicht identisch mit diesem, worauf Jubaru, L'Arte, a. a. O. p. 460, hinweist, sondern länger und stärker gekrümmt als das ped. past. Er bildet auf antiken Denkmälern ein ständiges bacchisches Attribut und ist heute noch in einigen Teilen Italiens in Gebrauch, wo der Weinstock an Ulmen gezogen wird.

die alten Mosaiken noch in großen Stücken erhalten waren und ziemlich getreu ihrem ursprünglichen Aussehen ergänzt wurden.

Die Fläche des Gewölbes ist eingeteilt in zwölf Felder, entsprechend den zwölf Arkaden, in denen sich der Umgang nach dem Mittelraum des Gebäudes zu öffnet.

Da aber gegenüber dem Haupteingang über dem späteren Standort des Sarkophags die kleine Kuppel sitzt, so bleiben elf Felder, die auf weißem Grund[1]) die reizendsten Dekorationen von allerbestem Geschmack zeigen. Bemerkenswert ist eine feine Steigerung, wenn man vom Eingang aus nach der ihm ehemals gegenüberliegenden Türe zu geht, und zwar einerlei, ob nach rechts oder links, da sich auf beiden Seiten dieselben Motive wiederholen in der Weise folgender Skizze:



Die dem Eingang benachbarten Felder mit geometrischen Mustern. Das Feld direkt am Eingang hat wie seine beiden Nachbarfelder nur rein geometrische Muster und zwar *a*: gleicharmige Kreuze, die durch mit Rosetten gefüllte Achtecke und Rechtecke miteinander verbunden sind[2]) in Nachahmung

[1]) G. Clausse, Basiliques et Mosaïques I, p. 122, redet fälschlicherweise von goldenem Grund. Es findet sich aber nur ein feiner, goldener, mit Gemmen geschmückter Streifen, der die unteren Ränder des kleinen Kuppelaufbaues von den benachbarten Feldern trennt und von De Rossi mit Recht der Restauration zugeschrieben wird. Sonst um die Felder sich schneidende Kreise mit Blättchen.

[2]) Vgl. auch die Zeichnung im Codex Escurial., Egger, a. a. O., Motiv wie in den Katakomben: Garr. 17. Ähnliche Kreuzmuster in einem Grabmosaik an der via Labicana in der Katakombe der S. Helena (Garr. 204, 3).

einer Kassettendecke. Die beiden Felder *b* (siehe die Skizze!) sind sich vollständig gleich: Rhomben schließen Sterne ein, die ihrerseits von je vier Delphinen gebildet werden, die einem Polypen zustreben.[1])

Die folgenden Felder mit figürlichem Schmuck: Tiere, Vögel, Psychen und Eroten. Waren in dem ersten Felde die geometrischen Muster nur von pflanzlichem Element belebt, so die beiden nächsten schon von tierischem, wenn es auch nur erst Wassertiere sind. Diese Steigerung setzt sich fort in den folgenden beiden *c*, die nunmehr, wenn auch in kleinstem Maßstab, Vögel, vierfüßige Tiere und menschliche Figuren aufzuweisen haben, beflügelte Amoretten und Psychen, diese mit Schmetterlingsflügeln in anmutigen Stellungen, fliegend und tanzend, ein jedes umrahmt von Teilen eines breiten Bandgeflechts, das die ganze Fläche mit seinen losen, Zwischenräume für jene Figuren freilassenden Verschlingungen gliedert. Es legt sich um die menschlichen Figuren in Kreisform herum, während es die Tiere, Vögel und Lämmer, mit sphärischen Achtecken umgibt, so daß zwischen je zwei Achtecken und je zwei jener Kreise noch je ein kleinerer Kreis mit einer Rosette Platz findet.

In dreien der Psychen sieht Jubaru[2]) die drei Horen oder griechischen Jahreszeiten mit ihren Attributen. Indessen sind diese nicht so deutlich zu erkennen bis auf ein Füllhorn und einen Teller mit Früchten. Eine halbnackte Tänzerin erinnert an eine Bacchantin. Ihre Stellung ist ähnlich der des Knaben auf dem Fußbodenmosaik mit dem Becher in der Hand, der sich zu einer Spende anschickt. Von den Amoretten hält einer eine Flöte, ein anderer einen Kranz, ein dritter einen Thyrsusstab, diesen wohl auch die Lämmer mit den schrägstehenden Stäben mit einer Scheibe oder Kugel nahe am oberen Ende.[3]) Unter den Vögeln sind Enten, Gänse, Pfauen, der Phönix und viele andere vertreten, sitzend oder fliegend.

---

[1]) De Rossi meint, diesem Ornament symbolisch-christliche Bedeutung vielleicht zusprechen zu dürfen, vgl. Bull. crist. 1870, p. 69. Er erinnert aber selbst daran, daß man den Polyp im Maul des Delphins auch bei Statuen der Venus marina findet, z. B. Clarac, Musée de sculpture, pl. 165, n. 1366; Visconti, Museo Torlonia, pl. 215, p. 151; Waille, Rev. arch. 1887, p. 370.

[2]) A. a. O. p. 461.

[3]) Ajnalow, a. a. O. S. 257, sieht darin den Hirtenstab und den Milcheimer, wie sie anderwärts bei den Lämmern des guten Hirten vorkommen. Aber dafür ist die Form des fraglichen Gegenstandes viel zu unbestimmt. De Rossi, a. a. O., vermutet darum, daß durch Schuld der Restauration der Milcheimer

Nie wird die Stellung einer Figur oder eines Tieres genau wiederholt, überall sind Bewegung, Haltung, Wendung verschieden. Ein weiterer Vorzug dieser leichten und angenehmen Dekoration sind die im Gegensatz zur Wirklichkeit dunkler gehaltenen Töne, die die kleinen Figuren auf dem hellen Grund aus weißem Marmor scharf hervortreten lassen. So ist der Leib der Amoretten und Psychen graublau und grün, die Lämmer und die Vögel sind graublau und blau, die Kleider der Genien sind leicht, durchsichtig oder gelb und ziegelrot, dabei stark schattiert. Auch hier drängt sich einem der Vergleich mit pompejanischen Wandmalereien auf.[1])

Das nächste Felderpaar (*d*, *d*) vor den beiden Seitennischen bildet den Höhepunkt mit einer idyllisch genrehaften Darstellung der Weinernte. Wir übergehen sie zunächst, um vorerst die übrigen Felder zu betrachten, die den bis jetzt besprochenen inhaltlich näher stehen. So erinnert uns das auf die Weinernte folgende Feld (*e*, *e*) an das ihr vorausgehende. Nur sind an Stelle des breiten, vielfach verschlungenen Bandes einfache kleine, nur schmal umrahmte Kreise getreten, von denen die Hälfte mit Rosetten angefüllt ist, ebenso wie die zwischen den Kreisen liegenden sphärischen Vierecke. Die übrigen Kreise enthalten teils Büsten, teils ganze menschliche Gestalten, männliche und weibliche, in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen, die weiblichen voll bekleidet, die männlichen fast nackt. Diese Figuren haben zwar sämtlich keine Flügel, gleichen aber sonst den Psychen und Eroten in den Feldern *c*, *c*. Sie finden sich auf der nach der Außenmauer zu liegenden Hälfte des Feldes, das wegen seiner Verjüngung nach dem Innenraum zu auf der dorthin liegenden Hälfte nur noch Raum für kleinere Kreise mit abwechselnd Büsten und Rosetten bietet. Auf dem einen Feld *c*, links vom Haupteingang, sind an dieser Stelle auch Fruchtkörbe zu sehen.

Im Gegensatz zu der streng geschlossenen Dekorationsordnung

---

dergestalt verstümmelt sei und findet in ihm das einzige christl. Symbol in diesen Feldern als Sinnbild der Eucharistie; vgl. auch De Rossi, Roma sotterr. I, 349. Martigny, Dictionnaire, Artikel „mulctra", 2. éd., 490. Kraus, Realencyklop. II, 450. Für S. Cost. speziell: Müntz, Rev. arch., XXX 1875, 229. Davin, Rév. de l'art chrét. 1880, p. 422 ff. Aber jener Schluß entbehrt dann doch jeder festen Grundlage. Selbst wenn es sich wirklich um einen Milcheimer handelt, braucht man darin nichts Christliches zu sehen.

[1]) Vgl. Niccolini, Pompei, tom II, tav. XLVI, suppl. tav. VIII. Auch hier sieht man Medaillons und darin fliegende Amoretten und Psychen. Vgl. auch Garr. 17.

der bis jetzt betrachteten Felder zeigen die vier noch übrigen weit freiere Formen.

Die beiden Felder zu Seiten der kleinen Kuppel mit rein bacchischen Motiven. Auf den beiden Feldern (*f*, *f*) rechts und links vom ehemaligen Ausgang sieht man in buntem Durcheinander alle möglichen Gefäße, wie sie zum Mischen, Schöpfen, Einschenken und Trinken des Weins dienten, Mischkrüge, Kannen, Becher, Schalen, Schöpflöffel und Trinkhörner. Ferner verschiedene Arten von Vögeln: Tauben, Feld- und Haushühner, Fasanen, Wachteln und Pfauen. Das alles zwischen abgeschnittenen und in scheinbar ganz zufälliger Anordnung hingeworfenen, reichbelaubten und schwer mit Früchten behangenen Zweigen des Granat-, Mispel-, Feigen- und Zitronenbaumes, der Zeder und des Weinstocks, schließlich Getreidegarben mit vollen Ähren. Man glaubt auf einen Fußboden oder Tisch vor oder nach einem Trinkgelage zu blicken, wo sich in Abwesenheit anderer Gäste die Vögel mit fröhlichem Gezwitscher niedergelassen haben. Besonders reizvoll stellt sich die Mitte des einen Feldes dar. Hier sitzen zwei Tauben auf dem Rande einer großen reichverzierten Schüssel, an das bekannte Mosaik aus der Villa Hadrians bei Tivoli, jetzt im Kapitolinischen Museum, erinnernd,[1]) nicht nur in der Wahl des Gegenstandes, sondern auch in der reinen Stilgebung und tadellosen Technik, wie sich denn überhaupt das Ganze den besten Werken klassischer Mosaikmalerei an die Seite stellen läßt. Mit unvergleichlicher Delikatesse kommen in dem spröden Material die stofflichen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Zweige, Gefäße und Vögel zur Geltung. Die Zeichnung der Einzelheiten ist korrekt und sehr lebendig, nie schablonenhaft ermüdend und langweilig.

Die Felder vor den Seitennischen mit der Weinernte. Das gilt nun in besonderem Maße auch von den Hauptbildern des Tonnengewölbes, den Darstellungen der Weinernte in den Feldern vor den beiden großen Fensternischen. Der größte, mittlere Teil der Fläche ist mit einem unendlich zarten und feinen Weinrebengerank übersponnen, das aus den vier Ecken des Feldes hervorwächst und sich in vielfältigen, bald starken, bald flachen Bogen und Spiralen dahinwindet. An den beiden Längsseiten läßt es gerade noch Platz für die schon genannten Darstellungen der Weinernte, die mit mannigfachen Variationen im einzelnen viermal,

---

[1]) Vgl. auch Ajnalow, a. a. O. S. 253.

je zweimal auf jedem Feld, sich wiederholt. Knaben ahmen in lustigem Spiel die Arbeit der Großen nach. Sie treiben Ochsen an, die einen Karren ziehen, schwerbeladen mit Trauben, um ihn zur Kelter zu bringen. Einmal kommt noch so ein jugendlicher Winzer keuchend hinterher, einen Korb mit Trauben auf der Schulter und den bei der Weinernte gebräuchlichen Krummstab in der Hand. Die Kelter, mit einem von Pfeilern getragenen, zierlich gearbeiteten Dach bekrönt, ist groß genug für drei Knaben, die nebeneinander, ganz en face sichtbar, nach dem Takte eines Liedes in ausgelassener Freude die köstlichen Früchte stampfen, daß der rote Saft unten aus drei Tierköpfen in die darunter gestellten Amphoren sich ergießt. Wieder andere Knaben klettern zwischen den Weinranken umher, um die noch hängen gebliebenen Trauben zu pflücken. Einer läßt einen gefüllten Korb an langer Schnur herab. Und auch hier bekommen wieder die kleinen gefiederten Gäste, die sich in großer Zahl eingestellt haben, ihr reichlich Teil von dem Überfluß.

Sind auf diesen Bildern auch manche kleine Mängel in der Zeichnung, besonders in der Perspektive zu entdecken, die vielleicht auf Kosten der Restauration zu setzen sind, so ist doch wieder der Reichtum an Erfindung bemerkenswert. Nie ist bei den vielen Knaben dieselbe Stellung wiederholt. Überall ist die Haltung der Arme[1]) und Beine verschieden. Um die menschlichen Körper mehr hervorzuheben, sind sie auch hier teilweise in bläulicher Farbe gegeben. Ganz ausgezeichnet, naturgetreu sind die Ochsen.

Die Porträts in der Mitte dieser Felder. Eine weitere, ganz besondere Auszeichnung dieser beiden letzten Felder besteht darin, daß sie in ihrer Mitte, umgeben von den Weinranken, je eine Büste mit individuellen, porträtmäßigen Zügen aufweisen. In der Tat handelt es sich um Porträts. In früherer Zeit allerdings sahen wegen des allgemeinen Vorwiegens des bacchischen Elements gerade in diesen Feldern einige Schriftsteller[2]) in den Büsten Personifikationen der Weinernte oder Bacchus, den Gott des Weins, und Komus, den Gott des Zechgelages. Dann aber wäre es auffallend, daß jeglicher Kranz in den Haaren der dargestellten Personen fehlt. Dagegen tragen sie eine kostbare Tunika aus Goldstoff, und die eine auf der linken Schulter den Saum eines

[1]) Motiviert durch Trauben, Schale, Stock, Schlange u. a. in ihren Händen.

[2]) So noch Garrucci, a. a. O. IV, p. 11. Vgl. Jubaru, a. a. O. p. 461.

Purpurpalliums. Das weist auf einen hohen Rang des jungen Mannes. Denn als einen solchen lassen ihn die, wenn auch ziemlich langen, so für eine Frau doch viel zu kurzen Haare erkennen. Von einer Restauration dieser Figur wissen aber die päpstlichen Rechnungen nichts, so daß sie als authentisch anzusehen ist, während die andere wohl infolge der Ausbesserung das Pallium verloren hat.[1]) Diese letztere Figur hat längere, in der Mitte frisierte Haare[2]) und weibliche Büste und Gesichtsbildung. Sie scheint aber älter als ihr männliches Gegenstück zu sein. In ihr könnten wir Constantina vermuten, die, wie wir oben sahen, höchstwahrscheinlich hier beigesetzt wurde. Die andere Person kann aber nicht gut Helena[3]) sein, eher ein Bruder der Constantina, Crispus, der auf Münzen erst nach 329 ein Diadem hat.[4]) Jubaru denkt an Gallus, den kaiserlichen Gemahl der Constantina. Dazu passe das golddurchwirkte Gewand, das im 4. Jahrhundert den Kaisern vorbehalten gewesen sei. Auch die anderen Eigentümlichkeiten dieses Kopfes: das Fehlen des Diadems, die langen Haare und der melancholische Gesichtsausdruck fänden sich nur auf den Münzen des Kaisers Gallus.[5]) Auch passe dies Mienenspiel zu der Beschreibung, die Ammianus Marcellinus von dem schwachen Manne gibt, der von seiner stolzen und herrschsüchtigen Gemahlin viel zu leiden hatte.

Und nun decke sich auch deren Charakteristik mit dem Gesichtsausdruck des Kopfes, den wir als den der Constantina angesprochen haben, und der im Vergleich mit seinem Gegenüber ein weit höheres Alter zu haben schien. Das stimmt zu dem tatsächlichen Altersverhältnis der Gatten. Denn Constantina heiratete im Jahre 351 den jungen Gallus mehr als 20 Jahre nach ihrer ersten Ehe mit Hannibalianus. Schon im Jahre 354 starb sie und wollte, wie wir oben sahen, an der via Nomentana begraben sein, was sich aus ihrer besonderen Verehrung für die heilige Agnes erklärt.

---

[1]) De Rossi, a. a. O.

[2]) Nach Jubaru, a. a. O. p. 467, mit einer Spange zusammengehalten, wie die Münzen die Konstantinischen Kaiserinnen S. Helena und Fausta zeigen. Vgl. Cohen, Monnaies frappées sous l'empire romain, tome VII, p. 96 f. u. 334.

[3]) So Nibby, Roma nel 1838, parte antica II, 542.

[4]) So De Rossi, a. a. O., Crispus sei hier noch ohne Diadem dargestellt. Da De R. die Errichtung von S. Costanza in die Zeit Konstantins setzte, war für ihn der Gedanke an Gallus ausgeschlossen.

[5]) Vgl. Cohen, a. a. O., VIII, p. 33 ff. — Für das Gewand s. Seeck, Gesch. d. antiken Welt I², 5. 6. 439. — Fedele Savios [s. S. 4, 3] Deutung auf Hannibalian ist noch hypothetischer als die Jubarus [a. a. O., p. 467].

Zu deren Basilika bildete ja ebenso wie andere, kleinere Grabmäler auch S. Costanza einen Annex und wurde wohl einige Zeit nach dem Bau der Kirche aufgeführt. So kämen wir etwa in die Zeit des Todes der Constantina, deren letzten Wunsch zu erfüllen ihrem kaiserlichen Gemahl als heilige Pflicht obliegen mußte. Damit erklärt sich das Nebeneinander der beiden Köpfe. Der eine derjenige der dort bestatteten Person, der andere der des Stifters, der vielleicht auch hier einmal begraben sein wollte. Möglich auch, daß darum die beiden Bilder vor den großen Seitennischen sich befinden, weil in ihnen Statuen der Verstorbenen aufgestellt werden sollten, wozu sie ursprünglich bestimmt zu sein scheinen.

Die Verwandtschaft der Weinernte-Bilder mit den Skulpturen auf dem aus S. Costanza stammenden Sarkophag. Von größerer Tragweite ist die Verwandtschaft der beiden ganzen Mosaikenfelder mit dem Sarkophag,[1]) der ehemals in der Mitte des Raumes stand. Er zeigt dieselben Darstellungen der Weinernte. Auf allen vier Seiten sieht man große Voluten von Weinlaub mit Trauben. Vögel flattern darin herum. Auf den Längsseiten sind je zwei Pfauen und ein Widder angebracht. Knaben pflücken Trauben, füllen sie in Körbe und tragen diese fort. An den Giebelseiten treten je drei die Trauben in der Kelter, aus der Most in je drei Amphoren fließt. So fehlt von den Motiven des Mosaiks nur der Ochsenkarren. Den aber sehen wir auf einem anderen christlichen Sarkophag, der ebenfalls fast nur Darstellungen der Weinernte zeigt.[2]) Solche Dinge kommen auch anderwärts häufig auf Sarkophagen vor und beweisen damit ihre Beliebtheit in sepulkralem Zusammenhang.[3])

Auffallend ist, daß die Büsten des Gallus und der Constantina nur in den Mosaiken, nicht aber auf dem Sarkophag angebracht sind, während doch Konstantin auf dem der Helena seine und seiner Mutter Büste hatte ausmeißeln lassen. Jenes Fehlen erklärt sich nicht aus dem Unvermögen der Künstler, die den Sarkophag der Constantina bearbeitet haben. Die Schwere der Weinranken, der Figuren und Tiere, das Primitive der ganzen Darstellung auf den

[1]) Phot. R. Moscioni, Roma No. 2235. Museo Vaticano. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I, 1904, Fig. 778.

[2]) Phot. R. Moscioni, Roma No. 2911 u. 11241. Das Original im Museo Lateranense. — Garr. 302, 2, 3, 4; vgl. auch 296, 4.

[3]) Garr. 306, 307, 2 u. 360, 4. Ferner in Afrika, z. B. Georges Doublet, Musée d'Alger, Paris 1890, Pl. XI, 4. p. 84. „le vigneron et le bon Pasteur".

großen Flächen, die zur Verfügung standen, hat seinen Grund in der von Strzygowski[1]) mit großer Wahrscheinlichkeit vermuteten Herkunft des Sarkophags aus Alexandria und ist noch kein Beweis dafür, daß man, wie Jubaru will, die Herstellung der Porträts lieber den Mosaizisten als den Bildhauern anvertraute.

Erklärung des vorwiegend bacchischen Charakters der bis jetzt besprochenen Dekoration von S. Costanza. Wie dem auch im einzelnen gewesen sein mag, das eine darf als gesichertes Ergebnis unserer Untersuchung gelten: Die ursprüngliche Dekoration, soweit sie erhalten und aus der Zeichnung des Fußbodenmosaiks zu ergänzen ist, zeigt vorwiegend bacchischen Charakter, der sich unverhüllt in den Darstellungen der Weinernte und in den Feldern mit den Ausstattungsstücken eines Trinkgelages dartut. Die übrigen Elemente des Bildschmuckes, besonders die tanzenden und fliegenden Psychen und Eroten, ergänzen das ausgesprochen Bacchische im Sinne antiker, genußfreudiger Heiterkeit, die gerade an den Orten des Todes nicht fehlen sollte. Die Vergänglichkeit des Lebens schien zu fröhlichem Genießen der kurzen Erdenzeit zu mahnen, und der Tote mehr durch fröhliche Gelage als durch stille Trauer geehrt zu werden. Es mag noch mitgesprochen haben, daß die dionysischen Mysterien ein Leben im Jenseits als Fortsetzung des fröhlichen Dienstes des Weingottes garantierten.

Solche Gedanken scheinen aber wenig zur christlichen Auffassung des Todes und des ewigen Lebens zu passen. Und doch ist auch beim Schmuck christlicher Grabstätten das bacchische Element zunächst vorherrschend geblieben, wenn auch in abgeschwächter Form. Aus den bacchischen Delirien, dem Zug des Silen, dem Triumph des Bacchus, der Hochzeit der Ariadne[2]) sind harmlose, rein dekorative oder idyllisch genrehafte Darstellungen geworden, wo an Stelle der Bacchanten und Satyrn Putten getreten sind, die ja in diesem Zusammenhang auch schon in der heidnischen Kunst

[1]) Orient oder Rom, S. 76ff. S. 80: Der Porphyr stamme jedenfalls aus Ägypten, vom Gebel Duchan.

[2]) Vgl. Sarkophag in Catalogue sommaire des Musées de Lyon, p. 198ff. Ähnlich: Monumenti inediti, publ. Istituto di Corrispondenza III, 18; VI, 52. Visconti, Museo Pio-Clementino IV, 20; V, 7. Vgl. auch Bonner Jahrbücher, Heft 108/9, 1902, S. 46ff. — Jubaru, a. a. O. p. 464, erwähnt das Grab von Sant' Urbano an der Cafarella, das eine so bacchische Dekoration zeigt, daß man es lange Zeit als einen antiken Tempel des Bacchus ansah.

beliebt waren.[1]) So finden wir in den Katakomben einfache Weinstockmotive, bacchische Tiere wie den Steinbock mit dem Thyrsusstab, manchmal in Begleitung von Putten,[2]) eine Weinernte,[3]) daneben oft Eros und Psyche, die auch den Christen an dies schöne Märchen vom Wiederfinden getrennter Seelen erinnern durften.[4]) Die christliche Gemeinde war eben zunächst noch auf heidnische Künstler angewiesen, und ihre reichen Mitglieder wollten auch den gewohnten heiteren Grabschmuck nicht ganz vermissen. So gab man nur Anweisung, Dinge zu vermeiden, die für das christliche Gefühl anstößig waren, ließ aber im übrigen den Künstlern freie Hand.[5])

So erklärt sich die ungebrochen heitere Schönheit dieser leichten, liebenswürdigen Dekoration in S. Costanza, die ihre Vorbilder und Vorläufer in der Katakombenkunst hat. Die aber lehnte sich ihrerseits wieder an die uns aus Pompei bekannte antike Wandmalerei an. In der Sarkophag-Plastik zeigt sich dasselbe Fortleben alter Tradition auch in schon christlicher Zeit.[6])

Daß nun aber gerade das bacchische Element auch an christlichen Grabstätten in solchem Umfang erhalten blieb, hat seinen Grund vielleicht auch darin, daß man dort nach wie vor Totenbankette zu veranstalten pflegte. Man glaubte den Verstorbenen, besonders auch den Heiligen, etwas Liebes zu erweisen,[7]) wenn man an den Tagen der Funeralien und an den Jahrestagen mit den Verwandten und Freunden, die nicht notwendig alle Christen zu sein brauchten, an den Gräbern aß und trank.[8])

[1]) W. Zahn, Pompei, Herculanum und Stabiae 1844, Band II, 77: Glasvase, gefunden in einem Grabmal nahe der Casa delle quattro Colonne a Musaico an der Gräberstraße in Pompei, zeigt großes Rankengeflecht aus Weinstöcken emporwachsend, dazwischen einige wenige andere Früchte, Eicheln usw., Putten darin Trauben pflückend, Wein kelternd, trinkend und musizierend, jetzt im Kgl. Museum in Neapel.

[2]) Wilpert, Die Malereien der Katakomben 1903. Taf. 3, 5, 49, 136.

[3]) Garrucci 32. [4]) Wilpert, a. a. O. Taf. 25, 52, 53.

[5]) Tertullian, Adv. Marc. 112, unterscheidet Darstellungen, gemacht zur Götzendienerei oder als einfaches Ornament. Nur die ersteren waren verboten.

[6]) Boldetti, Osservazioni sopra i cimeteri de' ss. martiri, p. 465 f.: Sarkophag stammt aus der Nähe von S. Cost. — Pératé, L'archéologie chrét., p. 286.

[7]) Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, p. 200, Anm. 3.

[8]) Jubaru weist auf folgende Stellen hin: Augustin, Confessiones VI, 2; Migne, Patrol. Ser. Lat. 3, 1415; Paulin von Nola, Poema XXIV (nat. IX) 542 ff. (II, 156) 580 ff. — Dazu vgl. auch Zeno von Verona in der Kemptner Übersetzung der Kirchenväter, S. 177: I, 15 über die dreifache Gattung der Opfer, c. 6. Vgl. auch über Psalm 49 an die Neophyten. — Über die ganze Frage werde ich an anderer Stelle ausführlicher handeln.

Trotz der scharfen Verbote und der Polemik der Kirchenväter verschwand der alte Brauch[1]) nicht ganz, sondern hat sich stellenweise erhalten bis auf den heutigen Tag.[2]) So kommt es, daß wir bildliche Darstellungen solcher Totenmähler nicht nur in heidnischen Gräbern finden, sondern auch in christlichen Katakomben, manchmal mit Beischriften, die dem Getränk gewidmet sind.[3]) Später wurden diese Veranstaltungen zu Liebesmahlzeiten für die Armen umgebildet, einer Form, in der sie das ganze Mittelalter hindurch gefeiert wurden.[4])

Die Räume, die in alter Zeit für diese Bankette bestimmt waren, wie z. B. die Exedra am Eingang zur Katakombe der Domitilla, zeigten heiteren Schmuck, Genien und Blumen, ohne spezifisch Christliches. So paßt auch die Dekoration von S. Costanza durchaus zu solchem Zweck dieses großen Raumes, der den schönsten Platz bot für solenne Jahrestagsfeiern zu Ehren der kaiserlichen Prinzessin. Jubaru vermutet deshalb, daß die sonst überflüssig erscheinende Außengalerie zur Zubereitung der Mahlzeiten, die zahlreich und sorgfältig angebrachten Luftlöcher zur Ventilation des niedrigen, tonnengewölbten Umgangs, und der unter dem Boden entdeckte Ofen als Backofen oder Herd gedient haben.[5]) Auf diese Weise erklärt sich leicht das Vorherrschen des bacchischen Elements im Bilderschmuck eines christlichen Gebäudes im Rahmen der so unverfälscht klassischen Dekoration heitersten Charakters, der noch im 4. Jahrhundert allgemein auch der christlichen Sepulkralkunst seinen Stempel aufdrückte und keiner aufdringlichen Legitimation durch ihn begleitende Darstellungen speziell christlicher Gegenstände bedurfte.

Ergebnis: S. Costanza wohl zuerst ein Mausoleum. Der ursprüngliche Bildschmuck von S. Costanza also und so viele andere Umstände dokumentieren den Bau in erster Linie als Mausoleum. Dagegen ist auch nicht der geringste Hinweis auf seine etwaige primäre Bestimmung als Baptisterium zu entdecken.

Auf diesem Resultat können wir weiter bauen. Dreierlei wird sich ergeben:

1. Der Bildschmuck der Kuppel, der ja sicher mit dem des

[1]) Gute Beschreibung dieser Gebräuche gibt Flaubert, La tentation de Saint Antoine.

[2]) Boyer d'Agen, La jeunesse de Leon XIII, p. 627.

[3]) Wilpert, Die Malereien der Katakomben, Tafel 133.

[4]) Geregelt wurden sie von den canones Hippolyti.

[5]) A. a. O. p. 466.

Ringgewölbes gleichzeitig ist, wollte auch nichts anderes sein als ein Teil der Dekoration eines Mausoleums.

2. Die aus stilgeschichtlichen Gründen allgemein einer späteren Zeit zugeschriebenen Mosaiken in den beiden großen Seitennischen illustrieren die Verwandlung des Mausoleums in ein Baptisterium.

3. Von hier aus fällt ein Licht auf die nur noch in Beschreibungen und fragmentarischen Skizzen erhaltene musivische Darstellung in der kleinen Kuppel und der Nische, die wohl erst für die spätere Aufstellung des Sarkophags geschaffen wurde.

3. Der Tambour und die Kuppel.

Von der ehemaligen prächtigen Ausschmückung des Tambours und der Kuppel ist heute nichts mehr erhalten. Für ihre Rekonstruktion sind wir darum auf ältere Beschreibungen und Zeichnungen angewiesen.

a) Der Tambour ehemals mit Marmorintarsia in architektonischer Gliederung. Den Tambour beschreibt Panvinio[1]) so: „Cupola, quae in summo de musivo vetustus(!) inferiore parte prope columnas tota marmoreis ornamentis varii coloris ornata est.“ Diese allgemeine Schilderung wird für den unteren Teil des Tambours ergänzt durch Ugonio:[2]) „sub fenestris circum totus paries supra arcus columnarum est incrustatus lapideis tabulis, quibus circumtexti sunt varii ornatus ex multiplici lapide in parva lamina secto . . . Ut autem videas haec esse opera christianorum temporum respice incipiendo numerare a tabula arcus, qui est supra altare, 4m tabulam, in cuius summitate videbis incrustatum hoc signum vario lapide ☧“.

Mit diesen Nachrichten stimmt eine Zeichnung im Codex Escurialensis[3]) überein, die eine Ansicht des Kuppelraumes von S. Costanza gibt. Zwischen den Bogen, die den Tambour tragen, sieht man Füllungen aus opus sectile marmoreum. Der Tambour selbst ist in zwei Zonen geteilt. Die untere ist durch Pilaster gegliedert. Die Beischrift „fregio dj pietre fine“ soll das Material und die farbige Wirkung andeuten. Diesem senkrechten Streifen wirken als wagerechte zwei durchlaufende, mit geometrischen Ornamenten geschmückte Friese entgegen, die die Basen und (anscheinend korinthischen) Kapitelle der Pilaster miteinander verbinden. Die so

[1]) Mitgeteilt von De Rossi, a. a. O. fol. 5, aus Codex Vaticanus 6780, f. 278.
[2]) Manuskript in Ferrara, bei Müntz, a. a. O., 1878, I, p. 355 f., 366.
[3]) ed. Egger, a. a. O., fol. 7.

allseitig begrenzten Zwischenfelder sind mit Rechtecken gefüllt, die verschiedenartige linearische Zeichnungen aus tarsia marmorea aufweisen. Einige von ihnen werden wohl Raum gelassen haben für das Monogramm Christi, das UGONIO noch in einer Tafel zu erkennen vermochte, während es die Zeichnung des Cod. Escur. vermissen läßt, ebenso wie die anderen weiter unten zu besprechenden Skizzen. Im übrigen zeigt das ganze System in dieser unteren Zone eine auffallende Ähnlichkeit mit derjenigen in der esquilinischen Basilika des Junius Bassus (consul a. 317).[1])

Diese Zone wird von der oberen durch einen breiten Rundbogenfries getrennt, der auf Konsolen ruht, wahrscheinlich nur in zeichnerischer Flachprojektion. Die obere Zone selbst schließt die zwölf Fenster ein, durch die der Mittelraum eigenes helles Licht erhält. Sie werden von schmalen Pilastern flankiert, die ein durchlaufendes Eierstabgesims tragen. Es soll den Ansatz der Kuppel hervorheben. Von deren Mosaikschmuck sieht man dann noch flüchtige Andeutungen mit der Beischrift: „Da qui in su di musaico."

Dieses wichtige Blatt wird in Einzelheiten durch zwei andere Blätter ergänzt. Auf einer Zeichnung ANTONIO DA SAN GALLOS des Älteren[2]) sieht man einen bei weitem schmäleren Ausschnitt des ganzen Aufbaues des Mittelraums von der Basis der unteren Säulen bis zum Ansatz der Kuppel. Zwischen zwei Pilastern der Fensterreihe ist eine Nische perspektivisch angedeutet, hauptsächlich durch Hervorhebung ihrer Decke. Darin steht eine Figur.[3])

Die Nischendecke mit Kassetten und den jonischen Säulen (nicht Pilastern) daneben, alles in viel größerem Maßstab, sieht man im Skizzenbuch des FRANCESCO DE OLLANDA im Cod. Escurial.[4]) Dort auch (Fol. 22) im Vordergrund ein Feld mit der Weinernte, links davon eins mit den ganz kleinen einfachen Kreisen und abwechselnd stehenden Figuren und Köpfen, weiter sehr schön die Säulenstellungen des ganzen Raums, gegenüber eine Nische mit stehender Figur, vorn darüber ein Teil des Tambours. Das erste Blatt ist von GARRUCCI (204)

[1]) DE ROSSI, a. a. O. fol. 6, und Bull. 1872, p. 64 f., tav. I—IV. DE R. weist weiter darauf hin, daß man diese kostbare Art der Dekoration auch im Baptisterium des Lateran und in seinen Oratorien, in S. Sabina, S. Stefano rotondo, S.S. Cosma e Damiano anbrachte.

[2]) Im Besitz von H. v. GEYMÜLLER, Cod. Gaddi Campello fol. 44, wiedergegeben in den Mémoires des ant. de France XLV, p. 227, Fig. 1.

[3]) DE ROSSI a. a. O. meint, diese Zutat sei nur vermutungsweise vom Zeichner gegeben.

[4]) Cod. Escur. 28—1—20, fol. 27 V (Kopie in Windsor Castle), u. fol. 22, wiedergegeben von H. EGGER, Krit. Verzeichnis, a. a. O. Tafel II.

reproduziert, und zwar sehr genau, nur rechts ist ein ganz schmaler Streifen mehr als bei Egger, und unten hat er das Randornament durchgeführt. Dazu kommen die Unterschrift: „De testudine templi Bacchi opus musivum“ und Ansätze der Architektur.

b) Gliederung des Kuppelmosaiks. Alle bisher genannten Zeichner: der Anonymus des Codex Escurialensis, San Gallo der Ältere und Francesco de Ollanda, geben nun auch Aufschluß über den einstigen wundervollen Schmuck der Kuppel.

Die Zeichnung des letzteren[1]) scheint als Vorlage gedient zu haben für eine Erweiterung, die ihr P. Sante Bartoli gab. Von ihm erhielt sie Ciampini und ließ danach den ältesten Schnitt des Mosaiks für seine Vetera Monumenta machen, der fast die Hälfte der Kuppelfläche wiedergibt.[2]) Später wurde diese ganz auf einem neuen Schnitt rekonstruiert, wonach die Wiedergabe im Anhang zu den Picturae antiquae des P. Sante Bartoli in der Ausgabe von Bellori (a. 1791) hergestellt ist. Dieses Gesamtbild mag uns zunächst einen allgemeinen Eindruck des Grundgedankens, der Anordnung und der Wirkung des Mosaiks geben, ehe wir in die kritische Untersuchung des Details eintreten.

α) In senkrechter Richtung die Karyatiden. Da zeigt sich zunächst, daß die Gliederung der Fläche nichts anderes sein will, als eine Fortsetzung der Architektur des ganzen Mittelraums. Die zwölf Vertikalen, die mit den zwölf gekuppelten Säulenpaaren ihren Anfang nehmen und sich zwischen den Fenstern des Tambours hindurch fortsetzen, finden im Mosaik ihre Bekrönung in zwölf Rippen, die die Kuppelfläche in 12 sphärische Dreiecke gliedernd im Scheitel sich vereinigen und gleichsam ein luftiges, laubenförmiges, auf dem massiven Tambour sitzendes Zelt bilden, da der Blick zwischen den Stangen dieses Zeltes ungehindert hinausschweifen kann auf freie Landschaften mit idyllischen Szenen. Aber die Zeltstangen selbst sind lebendig. Sie werden von Karyatiden gebildet, die aus Akanthuskelchen hervorwachsend eben solche wieder auf ihrem Kopf tragen. Diese aber sind nur dazu da, um wiederum Karyatiden, diesmal je drei, eng miteinander verschlungen, aus sich hervorgehen zu lassen. Auch diese tragen wieder ein Akanthusgewächs, das sich an den kleinen Kreis um den Scheitel der Kuppel ringsum anschmiegt. So ist jegliche Steifheit in der Ausführung der zwölf Rippen vermieden.

[1]) H. Egger, Krit. Verzeichnis, a. a. O. No. 2. Danach meine Tafel I.
[2]) Jubaru, a. a. O. p. 462, Abbildung.

β) In horizontaler Richtung der Wasserstreifen. Derselbe glückliche Geschmack offenbart sich auch in der Anordnung und Belebung der horizontalen Glieder der Fläche. Ihre kreisförmige Grundlinie wird durch einen breiten Wasserstreifen hervorgehoben, der einen Fluß oder besser wegen der darin sichtbaren Polypen das Meer darstellen soll, belebt von vielen Booten und anderen floßartigen Fahrzeugen, auf denen kleine Knaben in munterem Spiel sich tummeln, rudern, angeln und mit Bogen und Dreizack Fische, Polypen und Schwäne jagen. Auch hier wie in den Gewölbemosaiken des Umgangs keinerlei schematische Wiederholung, sondern stets neue wechselnde Formen und Bewegungen, ein ganz entzückendes Bild![1])

Aus diesem Wasserstreifen erheben sich niedrige Felsen, auf denen die oben genannten Akanthuskelche mit den Karyatiden emporwachsen, begleitet von je zwei Panthern, die ihnen den Kopf zuwenden und die äußere Vorderpranke erheben, während sie auf der inneren stehen, die Hinterbeine aber mit dem ganzen Hinterkörper von dem Akanthus verdeckt sein lassen, da sie hinter diesem, der eine nach rechts, der andere nach links halb hervorkommen. Diese Klippen kann man als kleine Inseln ansehen oder besser noch als Halbinseln, die das weiter zurückliegende Land ins Meer hinausstreckt, so daß sich das Ufer in zwölf Buchten gliedert. Jede dieser Buchten bietet, eingerahmt von den Karyatiden, Raum für je ein Landschaftsbild mit zwei bis vier Personen in irgend einer ruhigen Stellung oder Bewegung und Beziehung zueinander aufgefaßt. Meist sind es Motive aus dem Landleben, wie sie die hellenistische Kunst so sehr liebte.

Nach oben sind diese Bilder von einer Art Girlande begrenzt, die aus Delphinen besteht, und zwar in der Weise, daß je zwei Tiere mit ihren Köpfen über dem Haupt der unteren Karyatide zusammenkommen, mit ihren in Akanthusranken übergehenden Schwänzen aber an einem höher gelegenen Punkt in der Mitte über den Landschaftsbildern.

Darüber, zwischen den dreifachen Karyatiden, in den nun natürlich viel enger gewordenen Zwischenräumen, sieht man hochgestellte rechteckige Medaillons mit je einer lebhaft sich bewegenden Figur, die man teilweise etwa als Satyr und Bacchantin abwechselnd

[1]) Vgl. eine ähnliche Wasserdarstellung der Villa Kudiat Aty in Constantine in Nordafrika bei Gustave Clausse, Basiliques et Mosaiques chrétiennes, Italie-Sicile I, p. 96. Unwillkürlich denkt man auch an die bekannteren Darstellungen des Nil. Das Alexandrinische des Ganzen ist unverkennbar.

ansehen kann. Der Kreis um den Mittelpunkt der Kuppel herum ist sehr einfach gehalten mit einem geometrischen Muster, ohne Figuren. So bemerken wir eine fortschreitende Leichtigkeit in der Komposition, von dem Wasserstreifen und den Landschaften zu den kleinen, schlicht gerahmten Bildern bis zum Scheitel der Kuppel, wo schließlich jedes Gewicht aufgehoben ist.[1]) Die ganze Komposition ist also in erster Linie aus architektonisch-dekorativen Gesichtspunkten hervorgegangen. Die Landschaften mit den Personen scheinen nur eine mehr zufällige Belebung der Fläche zu sein ohne besonderen Inhalt. Oder vermag man vielleicht doch auf Grund der vorhandenen Zeichnungen und Berichte bestimmte Historien darin zu erkennen, etwa mythologischer oder biblischer Art? — Eine Antwort auf diese Frage könnte vielleicht unsere Auffassung über den ursprünglichen Zweck des Gebäudes bestimmen oder berichtigen? — Passen diese Darstellungen mehr zu dem, was wir in dem Ringgewölbe als Dekoration eines Mausoleums erkannt haben, oder passen sie besser in ein Baptisterium, wofür schon sogleich der Wasserstreifen mit den fischenden Knaben in Anspruch genommen werden könnte? Finden sich doch auch in den volkstümlichen Gedankenreihen der alten Taufliturgie Bilder aus dem Fischerleben, und wir können deren Einwirkung z. B. auf den Bildschmuck der afrikanischen Baptisterien vielfach beobachten.

c) Die 24 Zwischenfelder. A. Fulvio[2]) sah in den fraglichen Bildern in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen Zyklus von Bacchusgeschichten („gesta Bacchi"), aber er gibt zu, daß schon damals die Szenen nicht mehr alle zu erkennen waren.

α) Ugonio und De Rossi. Am Ende des Jahrhunderts (a. 1594) sprach Pomponio Ugonio[3]) im Gegensatz zur herrschenden Meinung denselben Darstellungen christlichen Charakter zu. Er sah in dem Wasserstreifen Personen, bekleidet mit heiligen Gewändern: „in gyrum . . . fluvius argenteus excurrit et incipiendo supra arcum imminentem altari in fluvio est cymbula, in cuius prora duo quasi habitu sacro induti sedent, alius ad puppim cymbam impellit, et haec forsitan aliqua est historia."

Er meint wohl eine biblische Geschichte als Hauptszene im Mittelpunkt der Komposition des Wasserstreifens, d. h. etwa gegen-

[1]) Vgl. Jubaru, a. a. O.

[2]) Antichità di Roma 1543, f. 17.

[3]) Vgl. Müntz, Rev. arch., XXXV 1878, p. 365, wo ebenso wie bei De Rossi, a. a. O., die Hauptstellen aus dem Manuskript des Ugonio abgedruckt sind.

über dem Eingang. Von den zwölf Bildern der unteren Zone sah Ugonio noch neun und erkannte darin:

1. Moses am Wasserfelsen.
2. Elias läßt Feuer vom Himmel auf den Altar kommen, was den Baalspriestern nicht gelingt.
3. Tobias mit dem Fisch.
4. Susanna vor Daniel, der auf dem Richterstuhl sitzt, während die zwei Greise, geschlagen von ihrer Schuld, sich entfernen.

Die übrigen Szenen erklärt Ugonio nur mit Hilfe von Konjekturen. De Rossi schlägt noch vor:

5. Abraham und Isaak.
6. Kain und Abel.

Alles Geschichten des Alten Testaments, während in einem Feld der oberen Zone Ugonio eine neutestamentliche Geschichte zu erkennen glaubte, nämlich: „Meglio considerato il giro minore", sah er dort „un fragmento di un Christo che parla con non so chi e ha il diadema in testa". Diese letzte Szene müßte also eins der Medaillons eingenommen haben, in denen Bartoli Satyrn und Bacchanten wiedergibt.

Aber auch Ugonio gibt einige Zeichnungen[1]) zu seinem Text, die uns indessen nichts Neues sagen, sondern im Gegenteil in ihrer rohen Ausführung eher den Verdacht erwecken, als habe er überhaupt nichts Genaueres mehr gesehen. Drei Felder der unteren Zone deutet er an. Es sind wohl die mit (nach seiner Auslegung) Moses, Elias und Susanna. Eine weitere Skizze soll wohl die von ihm beschriebene Szene mit dem nimbierten Christus darstellen. Es fehlt aber hier jegliche Umrahmung, während diese doch bei den Bildern der oberen Reihe immerhin angedeutet ist. So läßt sich nicht sagen, ob Ugonio die rechteckigen Rahmen der oberen Bilder gesehen hat, die Bartolis Skizze zeigt.

Zwischen beiden ist eine gewisse Übereinstimmung nur in dem Inhalt einer einzigen Szene, der sogenannten der Susanna. Bei beiden Wiedergaben sieht man links eine große Frauengestalt, in der linken Hand ein offenes Buch haltend, in der Mitte hinten eine hohe Treppe, die zu einem Thronsessel oder Richterstuhl hinaufführt; darauf sitzt eine Person. Bei Bartoli ist das alles en face, bei Ugonio aber von der Seite gesehen. Rechts im Vordergrund haben beide zwei Figuren, nur in etwas abweichender Stellung.

[1]) Taf. III nach d. erstmal. Publik. Ajnalows, a. a. O. p. 225, Abb. 2, No. 2—7. aus dem Manuskript von Ferrara No. 430 (No. 161, No. g. 6) fol. 1103—1110.

3) Francesco d'Ollanda und Garrucci. Überhaupt besteht zwischen diesen beiden Zeichnern ein unüberwindlicher Widerspruch, der eine befriedigende Erklärung auf Grund gemeinsamer Betrachtung ihrer Skizzen ausschließt. So kam denn auch Garrucci, der sich an Bartolis, bzw. Francesco d'Ollandas Skizze hält, zu ganz anderen Resultaten als De Rossi, der in der Hauptsache Ugonio als seinen Gewährsmann vorzieht. Wenigstens trifft diese Gegenüberstellung für die untere Reihe zu, von der zunächst die Rede sein soll. Was darin De Rossi im Anschluß an Ugonio sah, ist oben schon angegeben worden. Was meint nun Garrucci?[1])

Untere Zone: Erstes Feld. Er sieht in der bunten Zeichnung Francesco d'Ollandas im ersten Feld von links zwei jugendliche Figuren von verschiedenem Alter und verschiedener Haltung. Die größere mit Tunika und Pallium und Sandalen scheint eben von der Erde einen gewaltigen Fisch aufgehoben zu haben, wohl einen Delphin, grün auf dem Rücken, rötlich am Bauch. Um ihn zu halten hat er den linken Fuß auf einen Stein gestellt. Hinter ihm eine halbnackte Gestalt (Frau?) mit einem Korb auf dem Kopf. Über seiner Schulter erscheint ein Pilaster mit Fries. Rechts erhebt sich ein Weinstock, dessen Blätter über den Pilaster und den Korb herabhängen. Das Feld ist nur halb gezeichnet, die Figur mit dem Korb links abgeschnitten. Bartoli gibt statt der beiden Jünglinge zwei Mädchen. Garrucci vermutet in dem Korbe Brot und meint nun, Brot und Fisch als die Elemente der Eucharistie seien hier dargestellt. Diese Auffassung macht von vornherein den Eindruck phantastischer Willkür. Es läßt sich auch keine zweite derartige Darstellung aus dem Bereich der altchristlichen Kunst zum Vergleich heranziehen, eine Eigentümlichkeit, die uns sonderbarerweise auch für alle anderen Skizzen, die von den Bildern in S. Costanza erhalten sind, entgegentreten wird. Viel eher könnte man hier anstatt an die Eucharistie an Tobias mit dem Fisch denken. So tut es De Rossi im Anschluß an Ugonio, der indessen von diesem Feld keine Skizze hat. Aber auch dafür fehlt ähnliches Vergleichsmaterial.

Zweites Feld. Das zweite Feld Francescos zeigt ein Haus, dahinter links nach der Mitte zu ein kurzes, hohes Mauerstück mit einem überwölbten Tor, von Garrucci als Stadttor angesprochen. Vor dem Haus, wie auf einem freien Platze, sitzt eine Frau mit weißer Tunika, die Haare in ein Tuch gebunden, das über die Schultern herabfällt. Sie spricht mit zwei Jünglingen, die vor ihr

[1]) Storia, a. a. O., tom IV, p. 8 ff.

stehen, in Tunika und weißer Chlamys. Dazu sagt Garrucci: Die Frau ist die Weisheit, in deren Schule die Jünglinge gehen, vgl. Proverbia I, 20, 41: „Sapientia foris praedicat, in plateis dat vocem suam . . . in foribus portarum urbis profert verba . . . assidentem eam in foribus domus suae.“ Auch das ist ganz willkürlich und entbehrt jeder Parallele. Ebensowenig wird man aber auch genötigt, an irgend eine biblische Geschichte zu denken, geschweige denn an eine aus dem Bildervorrat der kirchlichen Kunst oder aus dem von Ugonio und De Rossi in S. Costanza vermuteten Darstellungen.

Drittes Feld. Nicht anders ist es mit dem dritten Feld, das auch Ugonio wiedergibt. Die schon erwähnte Kathedra mit den Stufen steht nach Ansicht Garruccis vor einer Stadt. Wohl sieht man etwas wie einen Turm, flankiert von zwei Toren, aber so dicht hinter dem auf der Kathedra sitzenden und sprechenden Jüngling in Tunika und Pallium, daß es auch eine monumentalere Ausgestaltung der Rücklehne sein kann. Die drei Personen des rechten Vordergrundes wenden sich ab, vielleicht unbefriedigt von dem Redner. Der letzte der drei sich Entfernenden legt den Arm über die Schulter seines Vordermannes, als wolle er einen anderen Weg zeigen als den, den der Jüngling auf der Kathedra gelehrt hat. Dem aber widerfährt Gerechtigkeit durch die Frau im Vordergrund links, bekleidet mit hellgelber Dalmatika, weiten Ärmeln und Streifenbesatz, in der linken Hand das offene Buch, die Rechte lehrend und warnend erhoben. Nach Garrucci ist der Lehrer Christus, die Frau seine Braut, die Kirche. Er zieht dazu die Stelle Joh. Ev. 6, 61 heran: „Durus est hic sermo, et quis potest eum audire!“ Versuchen wir, die Szene vielleicht besser als die Geschichte der Susanna zu verstehen! Diese wäre natürlich die Frau. Was soll aber das Buch in ihrer Hand? — Der Mann auf der Kathedra könnte Daniel sein, die weggehenden Personen etwa die beiden blamierten Greise, von einer dritten abgeführt.

Viertes Feld. Das vierte Feld zeigt drei Männer in symmetrischer Ordnung. Der mittlere sitzend, en face, die beiden anderen stehend, von rechts und links her ihm zugewendet. Der rechts hält ein Tier, etwa ein Lamm in den Händen, der andere ein Streichinstrument. Garrucci sieht darin Kain und Abel, ihre Opfer darbringend, Lamm und Ährenbündel. Das letzte sei von Francesco d'Ollanda fälschlich als Violine gezeichnet. Ist dies schon eine willkürliche Unterstellung, so entbehrt auch die Erklärung sonst jeder vernünftigen Begründung.

So erheben sich für eine befriedigende Deutung der unteren Felder, deren umfassendste Wiedergabe d'Ollandas Skizze ist, allenthalben die größten Schwierigkeiten. Und diese werden nur noch gesteigert, wenn wir zum Vergleich die Wiedergaben kleinerer Ausschnitte durch den Anonymus im Codex Escurialensis[1]) vom Jahr 1491 und durch Antonio da San Gallo, d. Ä.,[2]) heranziehen, dieselben beiden, die uns schon das wichtigste Material zur Rekonstruktion des Tambourschmuckes geliefert haben.

γ) Codex Escurialensis und Antonio da San Gallo. Beide geben neben Andeutungen einiger Muster aus den Mosaiken des Rundgangs genau dasselbe Stück des Wasserstreifens wieder, ungefähr der Breite von drei Feldern entsprechend. Aber nur zwei der Rippen sind skizziert, und zwar senkrecht und parallel zueinander gestellt, während sie in Wirklichkeit stark nach oben konvergieren. Die Karyatiden der unteren Zone zeigen männliche Formen und Kleidung im Gegensatz zum weiblichen Charakter bei d'Ollanda. Sie haben ein kriegerisches Aussehen, der rechts scheint ganz, der links halb nackt zu sein oder besser ein enganliegendes Panzerkleid zu tragen, dessen Schurz bis zu den Knien reicht, während von den Schultern ein mantelartiger Überwurf nach hinten fällt. Die Figur rechts hält in der linken Hand den Schild, in der rechten den Speer, die andere aber trägt keine Waffen, sondern stützt mit beiden emporgehobenen Händen die Last des auf ihrem Kopfe ruhenden Akanthuskelches. Das Geschlecht der dreifachen Karyatiden der oberen Reihe ist nicht zu bestimmen. Sie scheinen nackt und lebhaft bewegt (das letzte in Cod. Escurial. weniger als bei San Gallo) im Gegensatz zu den bekleideten, weiblichen, eng aneinander geschlossenen, streng statuarischen Figuren Bartolis.[3]) Zwischen ihnen sieht man nicht die viereckigen Bildrahmen um je eine Gestalt wie bei Bartoli, sondern je eine freie Szene mit mehreren Personen wie in der unteren Reihe.

Weniger bedeutsam, aber interessant ist, daß Cod. Escurial. unter dem Wasserstreifen einen Fries andeutet, bestehend aus Delphinen, die je zwei und zwei einen kleinen Dreizack flankieren,[4]) wie er ihn schon in seiner Darstellung der ganzen Innenansicht

[1]) Egger, Cod. Escurial. a. a. O., S. 59 zu fol. 4 V. Vgl. meine Taf. II, b.

[2]) v. Geymüller, a. a. O., p. 9, Fig. III. Danach meine Taf. II, a.

[3]) Die ganze obere Reihe hat Bartoli zu der Zeichnung Fr. d'Ollandas hinzugefügt. Überhaupt erscheint er hier wie sonst als ziemlich unzuverlässig.

[4]) In Fortbildung des Lesbischen Kymations; der von den Delphinen gebildete Bogen beschreibt die Linie des gotischen Eselrückens.

von S. Costanza gezeigt hat. So macht es auch San Gallo bei dieser letzten Gelegenheit, läßt aber bei seinem Detail der Kuppel diesen Fries fort. Bei Francesco d'Ollanda sind die Delphine zu S förmigen Linien verflüchtigt und die Dreizacke verschwunden.

In den bis jetzt genannten Einzelheiten weichen also Cod. Escurial. und Antonio da San Gallo d. Ä. bedeutend von d'Ollanda ab, stimmen aber unter sich sehr weitgehend überein. Sie tun dies nun nicht mehr in der Hauptsache, nämlich im Inhalt der Felder. Darin unterscheiden sie sich voneinander ebenso sehr, als jeder von ihnen auch wieder sowohl dem d'Ollanda als auch den Beschreibungen und Skizzen Ugonios widerspricht.

Im Cod. Escurial. zeigt das Feld zwischen den beiden ausgeführten Karyatiden der unteren Reihe vier mit Toga bekleidete, anscheinend männliche Personen zu einer Gruppe vereint, alle dem Beschauer das volle Gesicht zuwendend. Was sie da machen, ist nicht klar. Es scheint, als sollten dem einen von zwei anderen die Hände auf den Rücken gebunden werden. Die vierte Person steht etwas abseits, die Hand im Redegestus erhebend. Im Hintergrund überragt die Köpfe wohl eine hohe Mauer, deren oberer Rand seitlich dreifach abgestuft ist und die diesen Stufen entsprechend durch zwei senkrechte Streifen in drei Teile geteilt ist, so daß man auch drei verschieden große Pfeiler, dicht nebeneinander gestellt, vor sich zu sehen glaubt. Unter dieser Szene befinden sich genau dieselben Details des Wasserstreifens wie bei d'Ollanda unter der sogenannten Susanna-Geschichte. Und in der Tat scheint das gleiche Motiv wiedergegeben zu sein, wenn auch viel fragmentarischer. Von der monumentalen Kathedra mit den fünf Stufen und dem Richter ist nur die dreifach abgestufte Mauer geblieben, während die Zahl der Personen des Vordergrundes noch dieselbe ist. Nur daß der Figur links das Buch und das weibliche Aussehen mangelt.

Da San Gallo hat aber über demselben Stück des Wasserstreifens eine Opferszene. Ein Altar mit einem Tier darauf, von Flammen umzingelt. Menschen umtanzen ihn in wilder Bewegung. Sehr flüchtig hingeworfen, offenbar weil das den Architekten eigentlich Interessierende vielmehr der ornamentale Bestandteil war, wie denn überhaupt da San Gallo in der Ausführung des Details weit hinter Cod. Escurial. zurücksteht.

Bei diesem finden wir nun eine ähnliche Opferszene links von dem Susannabild in dem Feld, das bei Fr. d'Ollanda das Stadttor mit der sitzenden und den zwei stehenden Figuren zeigt, also etwas ganz anderes. Das Opfertier offenbart sich deutlich als Hornvieh,

Flammen und Rauch steigen höher empor, fünf Menschen stehen ruhig dahinter herum. Ein sechster ist durch seine Stellung im Vordergrund links und durch seine hocherhobenen Hände ausgezeichnet; ob er betet oder einen Gegenstand hält, ist nicht zu erkennen. Hinter ihm werden ganz leichte Linien einer einfachen Architektur sichtbar. Vielleicht ein Tempel.

Alle diese Dinge finden sich, wenn auch nicht in derselben Ausführung und viel undeutlicher,[1]) in der Skizze UGONIOS, der hierin offenbar den Wettstreit zwischen Elias und den Baalspriestern gesehen hat. Doch bleibt die Architektur des Hintergrundes unerklärt, und auch sonst läßt sich nichts Bestimmtes für jene Meinung anführen.

Daß DA SAN GALLO seine Opferszene über das Stück des Wasserstreifens gesetzt hat, das sonst unter der Gerichtsszene erscheint, mag man daraus erklären, daß er vielleicht zunächst die Umrahmung gezeichnet und dann irgend ein Bild als Beispiel hineingesetzt hat, unbekümmert darum, ob es das eigentlich hierher gehörige oder das linke Nachbarbild war.

Die obere Zone. So würde auch die Verschiedenheit der Bilder verständlich, die DA SAN GALLO und Cod. Escurial. in der oberen Reihe geben. Beide haben nur je ein Feld dieser Zone ausgefüllt, und zwar der erstere das über dem Opfer, der letztere das über der Gerichtsszene. Dort sehen wir links einen Mann knieen, mit dem Gesicht einem zweiten zugewendet, der die rechte Hand über ihn erhebt, während er in der linken einen langen Stab hält. Dahinter sind zwei Begleiter angedeutet. Hier, im Cod. Escurialensis, sehen wir eine ähnliche Szene, nur daß die Figur links steht. Auch befindet sich noch ein Baumstamm mit einem kahlen Ast und einem Vogel zwischen dieser und der mittleren Figur. Die letztere hat einen Nimbus, reiche Gewandung, aber keinen Stab und nur einen Begleiter.

DE ROSSI vermutete in beiden Zeichnungen Darstellungen von Wundertaten Christi. Auf die Szene im Cod. Escurial. mit der nimbierten Hauptperson ließe sich die Beschreibung UGONIOS beziehen, die er von einem Feld der oberen Reihe gibt: „Christo che parla con non so chi e ha il diadema in testa". Dazu paßt auch seine Skizze.[2]) Nur ist hier die nimbierte Person im Profil gesehen und aus dem Baum eine Art Tor geworden. Aber da der Nimbus, wenn

[1]) So auch die Details des Wasserstreifens darunter, so daß sich nicht sagen läßt, ob hier dieselbe Stelle gemeint ist, wie bei den anderen Zeichnern.

[2]) AJNALOW, a. a. O. No. 6.

es hier überhaupt einer ist, zumal im 4. Jahrhundert, kein Zeichen christlicher Heiligkeit zu sein braucht, ist selbst hier die Deutung auf ein profanes Motiv nicht ausgeschlossen.

Verdächtig ist bei diesen Darstellungen aus der oberen Zone, daß sie bei der fälschlichen parallelen Anordnung der Rippen denselben Raum beanspruchen, und daß die Figuren denselben Maßstab haben wie die der unteren Zone, während ihnen in Wirklichkeit eine viel schmälere, stark verjüngte Fläche bleibt. Allerdings ist sie verhältnismäßig größer als sie in der kreisförmigen Projektion der Kuppel auf Bartolis Zeichnung erscheint, der die rechteckigen Rahmen im Hochformat mit den einzelnen Gestalten in der oberen Reihe gibt. Das ist gewiß rein künstlerisch feiner empfunden als die Wiederholung freier Landschaftsszenen oben genau wie unten. Der hier sozusagen organisch von der Küste hinter dem Wasserstreifen gebildete Grund muß dort unberechtigt und unvermittelt erscheinen.

Garrucci und De Rossi geben dem Cod. Escurial. und Da San Gallo den Vorzug und erklären die rechteckigen Rahmen schlankweg als willkürliche Zutat Bartolis. Aber so ohne weiteres läßt er sich nicht abtun, da noch ein anderer Gewährsmann für ihn eintritt, ein unbekannter Italiener des 16. Jahrhunderts, von dessen Hand zwei für uns wichtige Zeichnungen in der Biblioteca Marciana in Venedig[1]) aufbewahrt sind. Die eine[2]) gibt den Durchschnitt der ganzen Kuppel und ihre Einteilung in zwei Reihen von je zwölf Feldern, ohne deren Inhalt. Während aber die unteren ganz weiß gelassen sind, zeigen die oberen noch die rechteckigen Rahmen. Unten sowohl wie oben steht die Beischrift: „Storie“. Dieselben zwei Beischriften oben und unten gibt auch eine andere Zeichnung,[3]) die nur eine der Rippen genauer ausgeführt hat, und zwar unten in der Art Bartolis: eine bekleidete weibliche Karyatide, während von den oberen die beiden äußeren je einen der rechteckigen Rahmen halten. Diese selbst sind also wohl keine willkürliche Zutat Bartolis; dagegen mag das weit eher der Fall sein mit den Satyrn und Bacchanten, die er hineinsetzte. Der Anonymus der Marciana würde sie wohl kaum als Storie bezeichnet haben. Vielmehr kommt er mit diesem Ausdruck wieder der Auffassung der anderen Zeichner und des Ugonio näher.

[1]) Cod. Ital. IV, 149, fol. 19.

[2]) Publiziert von Ajnalow, a. a. O. S. 253, Abb. 2, 1. Danach meine Taf. III, 1.

[3]) Publiziert in L'Arte, a. a. O. p. 463, und schon von Müntz 1878, a. a. O., pl. XI.

Dieser merkwürdig verwickelte Tatbestand hat zur Folge, daß wir keiner von all diesen Zeichnungen den unbedingten Vorzug vor den anderen geben können und, so lange sich keine sonstigen gewichtigen Zeugen finden, auf eine restlose Lösung des Problems verzichten müssen. Der Zerfall der Mosaiken war eben zur Zeit ihrer letzten Aufnahme schon so weit vorgeschritten, daß nicht mehr viel zu sehen war und man sich in künstlerischer Freiheit mit allerhand Konjekturen zu helfen suchte. Das gilt hauptsächlich von der oberen Zone.

δ) Zwei Möglichkeiten der Erklärung der Bildzyklen der unteren und oberen Zone. Zwei Möglichkeiten bleiben zur Erklärung der beiden Bildzyklen:

1. Von geringerer Wahrscheinlichkeit: Biblische Geschichten nach Ugonio. Wenn seine Benennungen der einzelnen Bilder zutreffen, Moses, Elias, Tobias, Susanna usw., so haben wir es mit einer Reihe von Typen göttlicher Errettung zu tun, wie sie vorzugsweise in der Sepulkralkunst der Katakomben und Sarkophage ihre Stätte haben und auch in S. Costanza entsprechend der ursprünglichen Bestimmung dieses Gebäudes als Mausoleum Heimatrecht besitzen. Wäre wirklich, wie De Rossi meint, die obere Zone im Gegensatz zur unteren alttestamentlichen Reihe dem Neuen Testament, speziell den Wundern Jesu vorbehalten gewesen, so überschreitet auch das nicht den Rahmen der sepulkralen Motive göttlicher Errettung aus Tod und Todesnot.

Aber der Inhalt der oberen Reihe ist so ungewiß, daß man gar nichts Bestimmtes darüber sagen, am allerwenigsten aber aus einer solchen vermeintlichen Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Typen, auch wenn sie besser bezeugt wären, mit De Rossi auf einen Zusammenhang mit der Taufe schließen darf, in deren Vorbereitungszeit im Unterricht der Katechumenen eine derartige Behandlung biblischer Geschichten beliebt war.

Hätten es diese Bilder wirklich mit der Taufe zu tun, so erwartete man vor allem die im besonderen als ihre Vorbilder aufgefaßten Geschichten, nämlich alle die, in denen das Wasser irgend eine Rolle spielt. Die aber, die sich hier noch am ehesten als biblische Szenen deuten ließen, wie Susanna, Tobias und Elias, passen dann kaum hierher, höchstens der noch schlechter bezeugte Moses am Wasserfelsen, den man aber auch in sepulkralem Sinne nehmen kann.

Danach ist klar, daß etwaige biblische Geschichten hier eher Schmuck eines Mausoleums als einer Taufkapelle sein könnten

De Rossi sah die Anspielungen auf die Taufe in den fraglichen Bildern doch wohl nur, weil er einmal durch seine wichtige Entdeckung des Taufbrunnens von dem festen Vorurteil eingenommen war, der Raum müsse ursprünglich der Taufe gedient haben und darum auch der Bildschmuck dem entsprechend gewählt worden sein. Nach unseren Beobachtungen aber deckt sich der Bildbefund mit dem der Architektur, da ja erst durch bauliche Änderungen das Mausoleum in ein Baptisterium verwandelt wurde.

Indessen muß immer wieder hervorgehoben werden, daß der biblische Charakter dieser Darstellungen überhaupt sehr fraglich, weil gar nicht durch Parallelen zu belegen ist, so daß man am besten auf jegliche biblische Ausdeutung der Bildzyklen verzichtet.[1])

2. Größere Wahrscheinlichkeit hat eine andere Lösung des Problems für sich, nämlich die Jubarus, nach dem der Bildschmuck der Kuppel keine anderen Absichten hat, als der im Tonnengewölbe des Umgangs, mit dem er ja wohl gleichzeitig entstanden sein muß. Sind auch die Bacchanten und Satyrn in der oberen Zone des Kuppelmosaiks nicht genügend bezeugt, so macht doch alles übrige bekannte Detail, die Karyatiden mit den bacchischen Panthern, den Delphinen, die Wasserspiele der Genien und der idyllische Charakter der Landschaften und Personen, einen so heiteren, echt antiken Eindruck, daß ein unbefangener Betrachter wohl schwerlich einen christlichen Inhalt darin sucht. Mit mindestens demselben Recht kann man in den Bildzyklen überall Vorgänge aus dem täglichen bürgerlichen Leben entdecken, z. B. ein heidnisches Opfer, eine Gerichtsszene oder den Vortrag eines Philosophen, Musik und Fischfang.

Im 4. Jahrhundert wurden solche Gegenstände auch in christlichen Räumen, zumal in Grabstätten noch keineswegs beanstandet. Es atmet das alles denselben Geist, der aus den Psychen und Eroten und den bacchischen Vorwürfen des Umgangs und des Fußbodens spricht, und, wie wir sahen, durchaus in damaliger Zeit dem ursprünglichen Zweck des Gebäudes als Mausoleum angepaßt ist.

Analogieen finden sich an den Decken des Farnesina-Hauses.[2])

---

[1]) So Jubaru, a. a. O. p. 463, besonders Anm. 3. Danach hatte auch Ugonio eigentlich nichts Genaues in der oberen Reihe erkannt. Als er nun ein zweitesmal hinkam, glaubte er ein Bruchstück „eines Christus mit Nimbus" zu sehen. Indessen tut Jubaru De Rossi zu schnell ab und erklärt Bartolis Zeichnung der oberen Reihe einfach für maßgebend, die aber doch auch von zweifelhafter Qualität ist.

[2]) Nach Jubaru, a. a. O. p. 464, ein Grab (?), nach Ronczewski, Gewölbeschmuck, S. 25, Schlafgemächer. Dazu und zum Folgenden vgl. bei R. Tafel 10—14, 17, 18, 23, 25 und Figur 10, 13, 17, 24, 30.

Auch hier „ornamentale Umrahmungen mit Figuren, die aus gewundenen Pflanzenstengeln hervorkommen. Darin viereckige Bilder: Bacchische Zeremonien, ländliches Opfer, Darbringungen für den Feldgott, Phaeton, der den Sonnenwagen lenkt, die Horen, die dem Wagen zurufen, usw., rein dekorative Szenen, die Götter, Heroen und Menschen miteinander vereinen". An der via Latina zeigt das Grabgemach der Pancratii ebenfalls Landschaften und Genrebilder, z. B. „Hercules, der seine Leier spielt, zwischen Bacchus und Minerva". Das Grabmal der Valerii hat eine anmutige Dekoration von „männlichen und weiblichen Genien, die tanzen und Blumen werfen". Solche Motive aber waren, wie wir oben sahen, auch christlichen Gräbern nicht fremd.

Entscheiden wir uns für diese zweite Lösung, so wäre durch das Kuppelmosaik der ursprüngliche Zweck des Baues als Mausoleum noch mehr gewahrt, als wenn wir darin Darstellungen aus dem sepulkralen Bilderkreis sehen. Denn diese könnten ja auch mit der Wertung der Taufe als Garantie ewigen Lebens im Zusammenhang stehen. Nun aber brauchen wir uns noch weniger den Kopf darüber zu zerbrechen, was jene Bilder etwa mit der Taufe direkt zu tun haben. Von solchen nutzlosen Versuchen können wir getrost abstehen. Zwar sind wir damit das eine Problem, Bildschmuck der Baptisterien und Taufliturgie, in S. Costanza bis jetzt zu einem negativen Resultat gelangt. Aber nur so kann eine solide Grundlage für die weitere Untersuchung geschaffen werden. Diese wird dann ergeben, daß die noch zu besprechenden späteren Mosaiken der beiden Seitennischen und der kleinen Kuppel über dem neuen Platz des Sarkophags den Zusammenhang mit der Taufliturgie zeigen, den wir seither vermißt haben. Ganz natürlich. Denn die erste prächtige, großzügige und reizvolle Ausschmückung des ganzen Raums war für ein Mausoleum bestimmt, die später hinzugefügten musivischen Bilder aber für ein Baptisterium.

ε) Spätere taufsymbolische Auffassung der Wasserszenen als Tauffluß Jordan. Ehe wir diese selbst besprechen und vom Kuppelmosaik Abschied nehmen, dürfen wir an einer hochinteressanten Entdeckung nicht vorübergehen. Wir vermögen nämlich nachzuweisen, wie, nachdem einmal der ganze Raum ein Baptisterium geworden war, nun allmählich auch Teile des doch einst in rein sepulkralem Sinne empfundenen Kuppelmosaiks auf die Taufe bezogen wurden.

Es ließe sich schon fürs erste vermuten, daß Ugonio im Gegensatz zu der während der Renaissancezeit in Gelehrten- und Künstler-

kreisen herrschenden Meinung vielleicht eine alte volkstümliche Tradition aufgegriffen hat, wonach die Bilder der Kuppel biblische Geschichten darstellen sollten, weil doch in einem Taufraum andere keinen Platz finden durften. Eine solche Vermutung ist zwar bis jetzt durch nichts zu stützen, sicher aber ist folgendes: In dem Wasserfries des Kuppelmosaiks hat man, als der Raum ein Baptisterium geworden war, eine Anspielung auf das Wasser der Taufe gesehen, ja ihn als eine Darstellung des Taufflusses Jordan selber aufgefaßt. Keinerlei literarische Nachrichten beweisen das, um so schlagender aber der Befund christlicher Kunstdenkmäler, die an den Wasserstreifen in S. Costanza bewußt anknüpfen.

In den Apsismosaiken vieler römischer Kirchen wird das Hauptbild unten von einem Wasserstreifen begrenzt, der die Beischrift „Jordanes“ trägt und dadurch den Beschauer an die Taufe erinnern soll, und zwar an die Jesu und an seine eigene als die Grundlagen seines Seelenheils. Dafür einige noch erhaltene Beispiele:

Zuerst wohl in S.S. Cosma e Damiano[1]) (aus dem 6. Jahrhundert) erscheint ein einfacher Wasserstreifen, darunter ein zweites Band mit zwölf Lämmern, in deren Mitte das Christuslamm auf dem Berge, aus dem die vier Paradiesesflüsse hervorströmen, eine Darstellung, die sicher mit der Taufliturgie zusammenhängt, und uns darum auch in dem Bildschmuck der Baptisterien begegnet, wie z. B. in etwas veränderter Weise in einer der Seitennischen von S. Costanza.

Auch in S. Prassede[2]) aus dem 9. Jahrhundert findet sich als unterer Rand des Apsismosaiks ein blauer Flußstreifen mit der Inschrift „Jordanes“.

Während sich bei diesen zwei ersten Beispielen in der Ausführung jenes Motivs noch keinerlei Abhängigkeit von S. Costanza zeigt, wird diese deutlich bemerkbar im 13. Jahrhundert im Apsismosaik von S. Maria Maggiore.[3]) Wie hier die Akanthusranken an die in der Vorhalle des Lateran-Baptisteriums anknüpfen, wie es auch die von S. Clemente, S. Maria Nova und S. Maria in Trastevere tun, so die Wasserszenen im unteren Saum an die von S. Costanza. War doch das 13. Jahrhundert für die Mosaikmalerei eine Zeit der Renaissance, wo man wieder auf die alten, klassischen Vorbilder zurückging. Es ist aber auch möglich, daß ein solcher Wasserstreifen schon in der alten Zeit in S. Maria Maggiore vorhanden war und

[1]) De Rossi, Musaici . . . a. a. O. Heft 1, Fasc. 5—6.

[2]) De Rossi, a. a. O.

[3]) De Rossi, a. a. O. Heft II, Fasc. 9 u. 10. Rev. archéol. XXX 1875, p. 226, XXXVI 1878, p. 274 ff., XXXVIII 1879, p. 114 f. von E. Müntz.

später nur wieder erneuert wurde. Denn außer in S. Costanza kommt er im 4. Jahrhundert auch anderwärts vor, nämlich in dem kleinen Oratorium, das bei den Thermen des Diocletian entdeckt wurde, aber schon wieder zerstört ist.[1]) De Rossi schließt daraus sogar auf eine Gewohnheit, mit ähnlichen Dingen die älteren Basiliken Roms zu schmücken und stimmt schließlich Müntz zu: „Dans l'abside du XIII[e] siècle de Ste. Marie Majeure, il existe une partie, où au moins, une reminiscence et une imitation des ornements de celle du cinquième.“

Prüfen wir die Ähnlichkeit dieses Mosaiks mit seiner etwaigen Vorlage in S. Costanza, so finden wir in der Hauptsache große Übereinstimmung, dazu einige Erweiterungen. An beiden Enden des Wasserstreifens sitzt je ein Flußgott, fast nackt, nach Haar und Bart als alter Mann gedacht, auf ein Gefäß gestützt, aus dem Wasser in das breite Flußband fließt, das auf diese Weise erst gebildet wird. In der Mitte wird der Streifen von einem Berg unterbrochen, aus dem vier Ströme fließen. Zwei Hirsche, einer rechts, einer links, trinken davon. Dieses letzte Motiv enthält ebenfalls eine Beziehung zur Taufe, nämlich zum Psalm 42. Das Ganze zusammen soll gewiß nichts anderes sein, als der Jordanes von S.S. Cosma e Damiano und S. Prassede, wenn auch eine diesbezügliche Beischrift in S. Maria Maggiore fehlt.

Eine solche findet sich aber wieder in einer Darstellung, die sich fast vollständig mit dem Wasserstreifen in S. Maria Maggiore deckt, nämlich in S. Giovanni in Laterano.[2]) Da ist wieder das Wasserband von S. Costanza mit ähnlichen Zutaten wie in S. Maria Maggiore: an beiden Enden ein Flußgott, wenn auch diesmal stehend, ganz nackt und jugendlich; auf der Schulter trägt er eine Amphora mit Wasser, das er in den Fluß gießt. Zwischen den Beinen des Gottes am linken Ende steht die Inschrift IOR, zwischen denen des Gottes auf der rechten Seite DAN. In der Mitte des Streifens ist eine dritte jugendliche Gestalt. Sie ragt mit dem Oberkörper aus dem Wasser empor und stützt sich mit der rechten Hand auf eine mächtige Amphora, die auf dem Wasser schwimmend dieses mit neuen Fluten vermehrt. Rechts darunter, am unteren Rande des Mosaiks, sieht man die Inschrift: IORDANES, also zum zweiten Male. Darüber ist ein Berg mit den vier Paradiesesflüssen, aus denen sechs Lämmer und zwei Hirsche trinken, auf dem Berg ein Wasser-

---

[1]) De Rossi im Bull. d'arch. crist. 1876, p. 50, pl. VI, VII mit Grundriß des Baues und Zeichnung des Bildes.

[2]) De Rossi, Musaici, a. a. O. Heft 5, Fasc. 26.

becken, aus dem die Flüsse zu kommen scheinen. Darüber steht ein edelsteingeschmücktes Kreuz mit einem Medaillon in der Mitte, das die Taufe Christi enthält. Über dem Kreuz die Taube, senkrecht herabstoßend; aus ihrem Schnabel geht ein sehr breit werdender Strom hinter dem Kreuz hervor auf das Wasser, aber er ist von hellerer Farbe als dieses und darum wohl nicht als Wasser, sondern als Hauch des Geistes zu verstehen, der das Wasser befruchtet und für seinen hohen Zweck, die Taufe, weiht und heiligt. De Rossi sagt dazu: „Les eaux font allusion au baptème des fidèles". Er hält den Wasserstreifen für klassisch antik, also etwa aus dem 5. Jahrhundert stammend.

Ist das richtig, so müßte man ihn als eine unmittelbare Nachahmung von S. Costanza ansehen. Oder man muß ihn der letzten Epoche der Erneuerung der Mosaiken nach alten Vorbildern, die sich hier oder anderwärts befanden, zuschreiben.

So haben die Künstler, die den reizenden Wasserfries mit dem köstlichen Spiel der fischenden und jagenden Knaben in rein hellenistischem Geist und in ganz profaner Weise als heiteren Grabschmuck schufen, schließlich Material zu hochkirchlichen sakramentalen Darstellungen des Tauflusses Jordan beisteuern müssen. Diese merkwürdige Verbindungslinie konnte aber erst gezogen werden, als man S. Costanza aus einem Mausoleum in ein Baptisterium umgewandelt hatte und nun in dem Hauptschmuck des Gebäudes, der sich dem neuen Schmuck durchaus nicht fügen wollte, wenigstens etwas fand, den Wasserfries, dem man schließlich doch den Stempel der Taufsymbolik aufdrücken konnte, zur Freude für alle Künstler und Kunstfreunde, die die ernsten, steifen Zeremonienbilder der Apsiden plötzlich mit solch lustigem Spiel belebt sahen.

4. Die späteren Mosaiken in den Seitennischen.

In den beiden großen Seitennischen, da, wo sich am Gewölbe des Umgangs je eine Darstellung der Weinernte befindet, zeigen die Konchen Mosaikenschmuck,[1]) aber von wesentlich anderer Art als die übrige Dekoration des Gebäudes. Auf den ersten flüchtigen Blick scheinen sie vollständig erhalten. Sie haben aber zu verschiedenen Zeiten Restaurationen[2]) erlitten, so daß manche Einzelheiten zweifelhaft sind.

[1]) Abbildungen bei E. Müntz, a. a. O. 1875, II, Pl. XXIII; Garrucci, tav. 207; De Rossi, bunte Wiedergaben in den Mus. crist.

[2]) De Rossi, a. a. O.

a) Die Seitennische links vom Eingang. In der Nische links vom Eingang erblickt man Christus, auf Wolken schreitend, bekleidet mit Tunika und Pallium, um seinen Kopf einen ovalen Nimbus; zu seinen beiden Seiten Petrus und Paulus. Der erstere rechts (vom Beschauer) ist kenntlich an einem Stabe, den er in der linken Hand trägt, und der der Rest des Kreuzes ist, wie er es auf so vielen Darstellungen zu schultern pflegt als das Werkzeug seines Martyriums. Es fehlte mit Schulter und Kopf, den Ugonio schon im Jahre 1594 vermißte. Beide Körperteile wurden nach der gemalten Ergänzung des 17. Jahrhunderts bei der großen Restauration der Mosaiken in S. Costanza zwischen 1834 und 1843 wieder hergestellt laut den Rechnungen im päpstlichen Archiv. Auch die rechte Hand des Petrus wie die linke Jesu waren zerstört samt dem zwischen beiden befindlichen Stück der Buchrolle, die der Herr seinem Apostel gibt. Ugonio sagt darüber: Pendet hic fragmentum scripturae, non tamen cernitur esset ne in manu Christi an vero Petri: sic habet . . . CLINVS GEMDAE ☧. Die Hände wurden eigentlich überhaupt nicht mehr kenntlich gemacht und der Rest der Inschrift falsch ergänzt, nämlich in „Dominus pacem dat". Wohl kann man die von Ugonio offenbar falsch gelesenen Buchstaben CLINVS nicht gut anders ergänzen als in Dominus. Aber statt „pacem" muß es „legem" heißen, da das alte G als solches heute noch bei genauerer Untersuchung deutlich zu erkennen ist.

Wir haben es also hier mit der bekannten Szene der traditio legis zu tun und in der dritten Person auf der anderen Seite Jesu den Apostel Paulus zu erkennen. Auch die anderen Elemente des Bildes passen zu dieser Grundidee. Unter den Füßen Jesu befindet sich ein Berg, von dem drei Ströme herunterfließen. Der vierte ist verschwunden, aber der Platz für ihn ist noch da.[1]) Es sind also die Paradiesesströme. Zu ihnen kommen von beiden Seiten je zwei Lämmer, auf demselben Grund wie die Apostel schreitend, hinter denen je ein turmartiger kleiner Bau[2]) und eine Palme den Abschluß bilden. Auf der Palme links, über dem Haupte des Apostels Paulus, wird ein Phönix gesessen haben. Denn dorthin weist Christus mit der rechten Hand, die er in der Gebärde des Sprechens emporhebt.[3])

[1]) Es fragt sich, ob auch der obere Teil des Berges verschwunden ist, auf dem Christus stehen sollte, oder ob sich darauf ein Lamm befand oder eine Wasserfläche. Für alle diese Fälle lassen sich zahlreiche Analogieen anführen.

[2]) Sonst oft als Jerusalem und Bethlehem bezeichnet, z. B. Garr. 180, 6.

[3]) Durch den Phönix motiviert sich diese Gebärde Christi: Garr. 180, 6; 327, 2; 333, 1; 334, 2 u. 3; 335, 2. Vgl. auch Davin in der Revue de l'art chré-

Diese Komposition zeigt sich in entwickelteren Formen auf den Sarkophagen. Da sind meist nicht bloß die zwei Apostelfürsten als die Vertreter der anderen, sondern alle zwölf Apostel dargestellt und hinter ihnen Türme und Tore einer großen Stadt. Das übrige wie oben.[1])

Diese ganze Zusammenstellung kann keine historische, sondern nur eine ideale Szene bedeuten. Der himmlische König, Gesetzgeber und Lehrer gibt seinen Vertretern auf Erden die instrumenta sacrosanctae legis. Die nova lex aber ist niedergelegt in den vier Evangelien, deren Lehre in den vier Paradiesesströmen in die ganze Welt sich ergießt. Vier Schafe kommen, um davon zu trinken. Es sind die vier Evangelisten,[2]) wie anderwärts zwölf jener Tiere die zwölf Apostel bedeuten. Die Palmen als Charakteristika paradiesischer Vegetation sollen den Vorgang zu einem überirdischen stempeln. Demselben Zweck dienen wohl auch die Architekturen. Man denke nur an die so geläufige Darstellung des himmlischen Jerusalem.

Diese traditio legis aber erinnert sofort an die traditio symboli und die traditio evangeliorum, Zeremonien, die bei der Taufe und ihrer Vorbereitung so wichtig waren. So kommt es, daß diese Komposition in den eisernen Bestand der Baptisterienbilder aufgenommen wurde, wenn sie natürlich auch sonst häufig vorkommt, vor allem in der Sepulkralkunst, um die traditio legis als eine Garantie der Unsterblichkeit hinzustellen. Denselben Zweck erfüllt das Bild bei dem Täufling, den ja auch der Besitz der Lehre der Evangelien und ihrer kurzen Zusammenfassung im symbolum zum würdigen und wirksamen Empfang des Taufsakraments vorbereitete, und darüber hinaus bietet diese lex noch Schutz gegen die erneuerten Angriffe der Dämonen während des ferneren Lebens.

Was ergibt sich aus dem Vorhandensein dieses Bildes für die Beantwortung der Frage nach dem ursprünglichen Zweck von S. Costanza? — Zunächst steht fest, daß das Bild sowohl in ein Mausoleum als auch in ein Baptisterium aus den oben angeführten Gründen hineinpaßt. Es könnte also zum ursprünglichen Schmuck des Mausoleums gehören. Dann hätte es von Haus aus keine besondere Beziehung zur Taufe. Oder aber es ist zu der Zeit entstanden, als die Umwandlung des Baues in ein Baptisterium die

---

tienne 1880, p. 425, und Graf A. C. Uwarow in Byzant. Album, Moskau 1890, p. 23, Anm. 2 und p. 35. — De Waal in Kraus, Realenzyklopädie II, 622. — Ajnalow, a. a. O. p. 260.

[1]) Vgl. noch Garr. 324, 1; 326, 1; 327, 2; 328, 1; 333, 1; 335, 2.

[2]) Vgl. im Lateran-Baptisterium die vier Tauben zu Seiten des Lammes.

Zumauerung der dem Eingang gegenüberliegenden Türe nötig machte, damit in der so entstandenen Nische der Sarkophag Platz finden konnte. Bei so wichtigen und kostspieligen Veränderungen könnten sowohl dieses als auch das gegenüberliegende Mosaik entstanden sein. Ist das richtig, dann sollte jene Darstellung der traditio legis in erster Linie Taufgedanken wiederspiegeln. Um hierüber Gewißheit zu erlangen, müssen wir versuchen, die Mosaiken in den Nischen möglichst genau zu datieren. Soweit sich das durch eingehende Untersuchung des Stils und der Einzelheiten des oben beschriebenen Bildes erreichen läßt, gilt es auch für das sicherlich gleichzeitig entstandene Mosaik der anderen Nische.

In welche Zeit weisen uns die Typen jener drei Personen, insbesondere die Darstellung Christi? —

Mit der Feierlichkeit der Szene verbindet sich eine gewisse unverkennbare Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der Bewegung der Personen. Beide Apostel treten mit großen, eiligen Schritten zu Christus heran. Bei Petrus grenzt diese Bewegung an Heftigkeit. Beider Glieder und Gelenke sind gut durch die reiche Gewandung hindurch hervorgehoben, die ebenfalls alles Lob verdient. Das ist auch für die Jesu vorauszusetzen, obgleich sie sich in allen Einzelheiten nicht mehr erkennen läßt.

Während leider infolge der Restauration der ursprüngliche Ausdruck im Gesicht des Petrus nicht mehr festzustellen ist, malt sich auf dem des Paulus Erstaunen. Der Kopf ist in wirksamem Kontrast zum Vorwärtsdrängen der Füße zurückgeworfen, die rechte Hand staunend erhoben, indes die linke das Gewand hält. Petrus scheint mit beiden Händen, auch mit der, die das Kreuz trägt, voll heiligen Eifers nach der Gesetzesrolle gegriffen zu haben.

Inmitten dieser Bewegtheit der Apostelfürsten steht Christus in erhabener Ruhe und Würde, Kopf und Blick vollständig geradeaus gerichtet. Während er mit der Linken Petrus die Rolle überreicht, zeigt er in ausdrucksvoller und keineswegs steifer Gebärde mit leichter Krümmung des rechten Arms nach der Stelle hin, wo vermutlich der Phönix auf der Palme saß, um dadurch auf die Gewißheit der Auferstehung als Frucht seiner Lehre und Taufe hinzuweisen.

Jugendlich schön und regelmäßig ist das schlanke Oval seines Antlitzes. Wenig Haare zeigen die Oberlippe und das Kinn mit seinem kurzen, zweigeteilten Barte. Reich wallen sie, in der Mitte des Kopfes glatt gescheitelt, in blonden Locken auf die Schultern herab. Vor allem aber fällt die einfach klare Zeichnung der ziemlich großen Augen und der feingeschwungene Bogen der Brauen auf.

Die Augen werden von blauen Würfeln gebildet. Die besonders sorgfältige Ausführung der Lippen und der Nasenlöcher mit ihren frischen Farben geben dem Gesicht etwas Blühendes, zumal ihm jegliche Falten und Runzeln fehlen und die Wangen voll und glatt gebildet sind. Auch der weit zum Sprechen geöffnete Mund belebt das Gesicht. Dieses jugendlich hoheitsvolle Haupt hebt sich wirksam von einem mächtigen ovalen Nimbus ab, der noch ohne Kreuz ist, aber aus drei Ringen von verschiedener Farbe besteht.

Dieser Typus Christi weicht von dem sonst aus den kirchlichen Mosaiken bekannten ab.[1]) Er ist jugendlicher und frischer, wie ja das ganze Bild noch nichts von der starren Steifheit jener Zeremonienbilder des 6. und 7. Jahrhunderts hat, in denen sich auch die Komposition durch Hinzutritt von Heiligen und Märtyrern erweitert. Ebenso auf den Sarkophagen. Den Katakomben aber ist die ganze Komposition fremd, mit der einen Ausnahme, die wohl einer späteren Zeit entstammt und die man in der Nähe des Taufbrunnens in der Priscillakatakombe gefunden hat. Überall ist da der jugendliche Typus Christi durch den älteren mit großem Bart ersetzt. Der in S. Costanza aber entspricht ungefähr der Schilderung der Züge Jesu, wie sie der apokryphe Brief des Lentulus an den römischen Senat enthält.[2]) Von den Denkmälern gibt nur noch eins einen ähnlichen Typus wieder, nämlich in den Miniaturen des Syr. Evangel. der Pariser Nationalbibliothek aus dem 6. Jahrhundert.[3]) Christus hat hier dieselben langen, blonden, lockigen Haare, denselben zweigeteilten Bart, das junge Gesicht und dasselbe Gewand. So liegt es nahe, zumal im Zusammenhang mit den sonstigen, hier nicht weiter zu erörternden Legenden,[4]) an einen orientalischen Ursprung dieses Christustypus zu denken. Dafür spricht auch die eigenartige Ausführung des Nimbus, der sich aus einem hellgrauen, grünen und dunkelblauen Ring zusammensetzt.[5]) Solche drei Streifen wurden

[1]) Vgl. dafür und für das folgende: Ajnalow, a. a. O. p. 263 ff.

[2]) Die betreffende Stelle ist ausführlich mitgeteilt bei Ajnalow, p. 263 f., aus Historia admiranda Jesu Christi stigmatibus sacrae syndoni impressis ab Alfonso Palaeoto Archiepiscopo Bononiensi explicata. Auctore Daniele Mallonio, Duaci, 1607, cap. X, p. 168. Vgl. v. Dobschütz, Christusbilder, Belege, S. 319.

[3]) Vgl. Kondakow, Geschichte der byzantinischen Kunst, Odessa 1876, p. 84. Ein früheres Mosaik mit Christuskopf, das von S. Teodoro in Rom, das De Rossi ins 5. Jahrhundert setzt, kann wegen starker Restaurationen nicht zum Vergleich herangezogen werden. [Garrucci 252.]

[4]) Vgl. Ajnalow, p. 264—267.

[5]) Nicht wiedergegeben in der farbigen Reproduktion De Rossis.

in der byzantinischen Kunst öfter zur Darstellung der Zonen des Himmels gebraucht.[1])

Die meisten der bis jetzt genannten Eigentümlichkeiten des Mosaiks mit der traditio legis beweisen seine Entstehung etwa in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Weitere und gewissere Anhaltspunkte für die Datierung ergeben sich, wenn wir nun auch das Mosaik in der gegenüberliegenden Nische untersuchen und dann den gemeinsamen Stil dieser beiden mit dem der übrigen Mosaiken in S. Costanza vergleichen.

b) Die Nische rechts vom Eingang. Die Halbkuppel der gegenüberliegenden Nische zeigt Christus auf der Weltkugel sitzend. Diese steht auf dem Erdboden auf. Der ganze Raum rechts von ihr ist von sieben Palmen ausgefüllt, die aus dem Boden herauswachsen. Drei weitere befinden sich auf der linken Seite. Zwischen diesen sieht man einen weißgekleideten Jüngling mit stark gekrümmten Knieen zu Christus eilen. Seine Hände sind mit dem Gewand verhüllt. Er empfängt irgend einen Gegenstand vom Herrn. Was, das ist nicht mehr festzustellen, infolge der überaus starken Restauration, die das Mosaik besonders an dieser wichtigen Stelle erlitten hat. Der Grund ist auch hier weiß. Zwischen den Personen sind einzelne farbige Wolkenstreifen.

Nach der Beschreibung Ugonios[2]) zeigte die Gestalt links nicht die Züge eines jungen, sondern die eines alten Mannes. Hundert Jahre später sah Ciampini schon einen Jüngling, so daß man für die Zwischenzeit eine Restauration voraussetzen muß. Von dem Typus Christi sagt Ugonio nichts, gibt aber eine Skizze[3]) seines Hauptes mit einem großen Bart, so, wie er heute noch auf dem Mosaik zu sehen ist. Aber, daß auch bei Christus der ganze Kopf stark verdorben war, ist von den Restauratoren des 19. Jahrhunderts bestätigt worden.[4]) Nun läßt eine peinliche Untersuchung erkennen, daß wir auch hier einen jugendlichen Typus als den ursprünglichen anzunehmen haben, und daß auch schon Ugonio das Resultat einer Restauration vor sich hatte, die den allgemeineren, ältlicheren Typus vorzog. Für einen ehemaligen jugendlichen Ausdruck spricht die Tatsache, daß jeglicher Bart auf der Oberlippe fehlt, was bei der ungewöhnlich langen und breiten Bildung des Vollbarts um so auf-

[1]) So z. B. im Baptisterium in Albenga.

[2]) Mitgeteilt von De Rossi, a. a. O.

[3]) Wiedergegeben von Ajnalow, a. a. O., Abb. 2, 5, s. meine Taf. III, 5.

[4]) Vgl. De Rossi, a. a. O., „nella più gran parte corrosa e mancante“.

fallender ist. Mit dem Nimbus sind wohl auch die Haare und der Bart restauriert worden, während das Gesicht scheinbar besser erhalten war. Stirne, Wangen, Nase und Mund haben sehr massige Formen. Zwischen den älteren hellen und rosigen Tönen erscheinen gelbe Punkte eingestreut. Die rechte Wange liegt im Schatten, was durch dunkelrote Streifen erreicht wird. Diese werden wieder abgeschwächt durch hellrote und gelbe Würfel, wie in dem so vorzüglich ausgeführten Gesicht des „Guten Hirten“ im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. Die Augen zeigen keine scharfen Konturen, sondern werden durch stärkere Töne am Rande und hauptsächlich in den Winkeln hervorgehoben. Die Nase, geradlinig und breit, zeigt tiefe Schatten auf ihrer linken Seite. Der Mund, ebenfalls ohne Konturen, wird von roten Würfeln gebildet.[1]) Unter der Unterlippe zeigt sich ein Rest des ursprünglichen Bartes, der sich von dem später angebrachten mächtigen Vollbart abhebt, während er doch jenen eigentlich decken müßte. Er gleicht einem Beutel.[2]) seine Haare sind in keiner Weise gegliedert und angeordnet. Nach rechts herüberhängend, ist er mit dem runden Gesicht durchaus nicht organisch verbunden, dessen Form sich durch die steif darum gelegten Haare einem Viereck nähert. Während sich aus älterer Zeit noch einzelne helle Stellen in den Haaren finden, hat die Restauration für sie wie für die Brauen ausschließlich schwarze Würfel verwendet, wodurch das Gesicht einen drohenden Ausdruck erhält.

Was bedeutet diese merkwürdige Komposition? — Garrucci sieht in der seitlichen Gestalt wegen ihres jugendlichen Aussehens, das wir aber nicht als ursprünglich erkannt haben, den Lieblingsjünger des Herrn, Johannes,[3]) der die Offenbarungen der Apokalypse empfängt und in der Hand einen Palmenzweig als Symbol seines Martyriums hält. Dieser Zweig ist aber in Wirklichkeit nichts anderes, als der Rest der zehnten Palme, die von der Hand des Mannes überschnitten wurde, ihren unteren Teil aber verloren hat, so daß das übrige Stück den Restauratoren des 19. Jahrhunderts als ein Füllhorn in der Hand dieser Person erschien und darum

---

[1]) Die Photographie läßt die hellgelben Töne auf der Oberlippe dunkel erscheinen, so daß man fälschlich einen Schatten zu sehen und ihn als eine Art Schnurrbart deuten zu müssen glaubt.

[2]) Vgl. Ajnalow, p. 268, Abb. 4, dem ich mich auch hier durchaus anschließen muß.

[3]) Garrucci IV, p. 12. Zum Vergleich zieht er ein zerstörtes, einst in der Kirche Joh. Ev. in Ravenna befindliches Mosaik heran.

nicht ergänzt wurde. Ciampini läßt diese Palme ganz fort. Die letzten Restauratoren glaubten Spuren einer Rolle gefunden zu haben, die der Jüngling von Christus empfängt. Sie könnte die Apokalypse bedeuten, wie sie dem Apostel Johannes übergeben wird, aber tatsächlich ist sie nicht vorhanden und deshalb ist auch die Ansicht Kondakoffs[1]) und De Rossis[2]) unrichtig. Wegen der vermeintlichen Rolle deuteten sie das Bild als Gesetzgebung des Alten Bundes durch Christus an Moses. Diese sei hier derjenigen des Neuen Bundes an die Apostelfürsten in der anderen Nische gegenübergestellt. De Rossi findet da dieselbe Antithese vom Alten und Neuen Testament wie in den Bilderserien der beiden Zonen der Kuppel, entsprechend der Verwendung der Heiligen Schrift bei der Taufvorbereitung. Moses sei auch sonst in der altchristlichen Kunst jung und bartlos dargestellt, Christus aber hier absichtlich im Gegensatz zu seinem Bild in der anderen Nische als Gesetzgeber des Alten Bundes durch den großen Bart und den majestätischen Ausdruck gekennzeichnet. Beide Merkmale seien nicht nur moderne Erfindungen. Indessen ist diese Behauptung mindestens sehr gewagt, und selbst, wenn sie das Richtige träfe, sind die darauf gestützten Deutungen willkürlich. Der jugendliche Ausdruck der anderen Person aber kann, da er ja nicht ursprünglich ist, weder auf Johannes noch auf Moses bezogen werden (fraglich ist auch, ob die Hände ursprünglich in der Weise des byzantinischen Hofzeremoniells verhüllt waren), von der Rolle ganz zu schweigen.

Da Christus eine solche schon in der linken Hand hält, ergäbe eine zweite in der rechten einen Pleonasmus, für den kein Grund einzusehen ist. Zwei Rollen begegnen uns nur dann, wenn sie Christus an zwei Personen austeilt. Schon Ugonio konnte an der betreffenden Stelle nichts mehr erkennen. Er schreibt: „Salvator in sublimi spherae insidet superque sinistrum genu volumen tenet laeva manu. A dextera eius inclinatur illi vir quidam, qui aut librum Salvatori porrigit, aut manum tangit, aut quid simile facit; ille senex non est more sanctorum diademate cinctus."

Weit einleuchtender als alle anderen Erklärungsversuche ist die Vermutung Ajnalows,[3]) der zum Vergleich ein Mosaik in San Vitale in Ravenna heranzieht.[4]) Auch hier sitzt Christus auf einer Weltkugel, jung, mit kürzeren Haaren, die Rolle aufs Knie stützend,

[1]) Histoire de l'art byzantin 1886, I, p. 103.
[2]) Bulletino crist. 1883, p. 93.
[3]) A. a. O., p. 269 f.
[4]) Garrucci 258.

die mit sieben Siegeln versehen ist. Mit der rechten Hand reicht er dem Heiligen Vitalis eine Krone. Mit durch sein Gewand verhüllten Händen wird dieser von einem Engel herangeführt. Die Übereinstimmung der Komposition beider Mosaiken ist so frappant, daß man an eine enge Verwandtschaft denken möchte. Das gilt hauptsächlich von der Gestalt Christi. Dieselbe leichte Wendung des dem Beschauer zugekehrten Kopfes nach rechts. Dieselbe breite Ausdehnung des Schoßes und dieselben sich vordrängenden eckigen Kniee. Auch die Behandlung des Gewandes und der Weltkugel ist die gleiche. Nur zeigt das Mosaik in S. Vitale größere künstlerische Feinheit als das in S. Costanza.

So drängt sich einem die Vermutung auf, daß auch hier die Überreichung eines Kranzes durch Christus an einen Märtyrer, den das weiße Kleid als solchen kennzeichnet, dargestellt war. Welcher Heilige gemeint ist, kann zwar nicht mehr festgestellt werden. Man braucht auch gar nicht an eine bestimmte Persönlichkeit zu denken, sondern mag sich mit dem Gedanken an eine allgemeine Verherrlichung des Martyriums und seine Belohnung durch die himmlische Ehrenkrone begnügen. Die Palmen weisen wieder auf einen überirdischen Ort. Ebenso die Wolkenstreifen. Auf der Weltkugel thronend erscheint Christus mehr als König denn als Gesetzgeber und Lehrer. Als König, der den für ihn gefallenen tapferen Helden königlich belohnt mit dem Ehrenkranz. Eine solche allgemeine Verherrlichung des Martyriums, der Bluttaufe, paßt vortrefflich in ein Baptisterium als Gegenstück zur Darstellung der traditio symboli (— das gemeinsame Band zwischen beiden Bildern ist die einmal geöffnete und einmal geschlossene Buchrolle —); beides ergänzt sich wie Ursache und Wirkung. Hier die Waffe wider den Teufel, dort der Lohn für den Sieg. Der soll ja nicht nur dem Märtyrer, sondern jedem Täufling beschert werden. Darum wird ihm, gleich jenem, nach der heiligen Handlung das Lichtgewand angelegt und der Kranz aufgesetzt.

Volle Gewißheit aber darüber, ob wir in den beiden Nischenbildern einen Zusammenhang mit der Taufliturgie vor uns haben, bekommen wir erst, wenn wir ihre Entstehung und die Umwandlung S. Costanzas aus einem Mausoleum in ein Baptisterium durch die bekannten baulichen Veränderungen etwa in die gleiche Zeit zu setzen vermögen. Dann ist doch dieses wohl der Grund für jenes gewesen. Und in der Tat läßt sich die Entstehungszeit der beiden Bilder auf dem allersichersten, dem stilgeschichtlichen Wege ziemlich genau bestimmen.

c) Datierung beider Mosaiken in die Zeit der Umwandlung des Mausoleums in ein Baptisterium: 1. aus stilkritischen Gründen, 2. wegen ihres Zusammenhangs mit der Taufliturgie. Wenn die beiden Bilder auch nicht später als im 5. Jahrhundert entstanden sein können, weil noch der Kreuznimbus, der spätere Christustypus und die anderen Elemente des eigentlichen steifen byzantinischen Zeremonienstils fehlen, so sind sie doch kaum früher als das 5. Jahrhundert, jedenfalls aber später als die Mosaiken der Kuppel, des Bodens und des Umgangs von S. Costanza.

Auf den ersten Blick fällt dem einigermaßen kundigen Betrachter die Verschiedenheit der Stile auf. In den Mosaiken der Kuppel usw. herrscht klassische Dekorationskunst mit ihrer flächenhaften Ausführung kleinster Szenen, auch in der Technik noch an die Malereien in den Katakomben und in Pompei trotz des anderen Materials (Mosaik statt Fresko) erinnernd.[1] Besonders wohltuend ist die geschickte Einteilung und Gliederung der großen Fläche, die anmutige, aus einheitlichen Grundsätzen hervorwachsende Umrahmung der einzelnen Felder, sowie die vollkommene Übereinstimmung zwischen Kuppel, Umgang und Fußboden nach Form und Inhalt. Überall sind es rein antike Formen, mögen sie auch hie und da christliche Gedanken ausdrücken. Aber die profanen Dinge überwiegen noch: Eroten und Psychen, Delphine und Panther, Karyatiden und Genien, Vögel und Wassertiere, Früchte und Trinkgeräte, alles frei und leicht in bunter Folge hingeworfen.

Die Mosaiken der Nischen bieten dagegen streng geschlossene Kompositionen ideal-historischer Ereignisse. Ein besonderes historisches Element zeigt sich in den Typen Christi und seiner Apostel. Die Szenen füllen ja eine ganze Konche wie in den späteren Apsismosaiken in Rom und Ravenna. Wären die beiden Nischenbilder dem Kuppelmosaik von S. Costanza gleichzeitig, so würde man sie sich eher in ähnlicher Ausführung wie die beiden Mosaiken in der Vorhalle des Lateranbaptisteriums denken. Nun ist aber der Maßstab der Figuren viel größer als in den übrigen Mosaiken von S. Costanza. Die Anordnung ist streng schematisch und folgt symmetrischen Gesichtspunkten, wovon wir dort nichts bemerken. Dazu kommt die Verwandtschaft mit der frühen monumentalen byzantinischen Kunst in dem ikonographischen Detail und die Verwandtschaft mit dem ravennatischen Mosaik von San Vitale und mit dem syr. Evangeliar. Das alles weist schon über das 4. Jahrhundert hinaus.

[1] Auch an die Malereien im Goldenen Haus des Nero.

Verändert hat sich auch der Charakter des Ornaments. Statt der leichten, durchsichtigen Formen in der Kuppel und dem Tonnengewölbe zeigt die Umrahmung der Bilder in den Seitennischen schwere, breite Fruchtgirlanden, wie sie in den Mosaiken des 5. Jahrhunderts in Neapel und Ravenna üblich sind.[1])

Auch der Grund ist bei beiden Mosaikgruppen verschieden. Wohl ist er in den Nischen so gut wie im Tonnengewölbe weiß, aus marmo palombino, aber nicht mehr von derselben Feinheit und Gleichmäßigkeit, sondern durch die buntscheckigen Wolken unruhig geworden. Ja, die ganze Technik ist nicht mehr auf der früheren Höhe, sondern gehört der Dekadence der römischen Kunst an. Und welcher Abstand verrät sich auch in der Zeichnung trotz aller schon erwähnten Vorzüge in der Gewandbehandlung und der Andeutung der menschlichen Glieder! Aber man vergleiche einmal die vier steifen Lämmer der „traditio legis“ mit den Ochsen in den Weinerntebildern. Dort viermal dieselbe Stellung der Beine, die sämtlich auf dem Boden aufgesetzt sind, und hier immer neue, freie, natürliche Bewegungsmotive. Unmöglich haben Künstler derselben Zeit oder Schule beides ausgeführt.

Wir müssen darum, wenn wir die ursprüngliche Dekoration von S. Costanza etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts setzen, die Ausführung der Nischenbilder frühestens in den Anfang des 5. Jahrhunderts verlegen. Aber viel weiter herunter braucht man auf Grund des oben dargelegten Verhältnisses zur byzantinischen Kunst nicht zu gehen.

De Rossi[2]) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß in den beiden Konchen die Konturen nicht die Trockenheit und täglich wachsende Dauerhaftigkeit der byzantinischen Mosaikkunst haben, ebenso kein Gold und kein Ornament in den Gewändern, an den Gegenständen und in den Gründen.

Auf der anderen Seite aber geht er zu weit, wenn er den zeitlichen Unterschied zwischen den Nischenmosaiken und den übrigen in S. Costanza fast ganz verwischen will. Wohl erkennt er den großen Stilunterschied an, erklärt ihn aber nur daraus, daß hier antike Vorbilder vorhanden waren, während dort bei den rein christlichen Motiven ganz Neues geschaffen werden mußte, und das in der Zeit der Dekadence. Aber das entschuldigt z. B. nicht die steifen

[1]) Vgl. die betreffenden Kapitel meiner Abhandlung über die Baptisterien.

[2]) Bei De Rossi, a. a. O., eine genaue Zusammenstellung und Besprechung aller sonst versuchten Datierungen.

Lämmer und Ähnliches. De Rossi war eben voreingenommen von der Meinung, S. Costanza sei zuerst ein Baptisterium gewesen, und glaubte deshalb die Nischenmosaiken, die mehr als die anderen den Zusammenhang mit der Taufe zeigen, zum ursprünglichen Bildschmuck rechnen zu müssen.

Für uns besteht diese Schwierigkeit nicht mehr. Nichts braucht uns davon abzuhalten, den taufliturgischen Charakter der Nischenbilder anzuerkennen und sie dennoch später als die übrigen Mosaiken anzusetzen, nämlich in die Zeit, als aus dem Mausoleum ein Baptisterium wurde, als der Sarkophag seinen neuen Platz fand und zu baulichen Änderungen zwang, die aber nach den Nachrichten (Lib. Pont.) über Bonifatius I. nicht allzulange nach der Gründung von S. Costanza vorgenommen worden zu sein brauchten, d. h. etwa am Anfang des 5. Jahrhunderts, also zur selben Zeit, die durch stilkritische Untersuchung der späteren Mosaiken für deren Entstehung erwiesen ist.

Betrachten wir nun zum Schluß, was dort in der damals neu zur Geltung kommenden kleinen Kuppel über dem Sarkophag an Bildschmuck angebracht wurde. Es fragt sich, ob auch hier ein Zusammenhang mit der Taufliturgie festgestellt werden kann oder ob hier über dem neuen Standort des Sarkophags nur sepulkrale Gedanken zum Ausdruck kommen sollten.

5. Der Bildschmuck der kleinen Kuppel und der zugehörigen Nische gegenüber dem Eingang.

Heute ist davon keine Spur mehr vorhanden. Wieder sind wir nur auf spärliche Nachrichten und fragmentarische Zeichnungen aus der Renaissancezeit angewiesen, und zwar ist auch hier Ugonio der Hauptgewährsmann. Um seine Beschreibung zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, daß vor dem Sarkophag ein Altar aufgestellt und von Alexander IV. im Jahre 1256 geweiht worden war. Aber nach den vitae Inocentii III. und Nicolai I. (a. 865) sowie einem Itinerar des 7. Jahrhunderts muß schon früher dort die Messe abgehalten worden sein. An der Seite des Altars wurde 1387 ein Ambo errichtet oder ein älterer erneuert.[1])

Ugonio[2]) sagt: „Ubi altare maius et sepulcrum porphyreticum ... instar testudinis altius spatium attollitur ... Qui locus variis musivis figuris erat ornatus, quae partim deciderunt, partim

[1]) Panvinio, zitiert von De Rossi, a. a. O., fol. 5, nach dem Codex Vatican. 6780, fol. 278. Für das Vorhergehende De Rossi, a. a. O., fol. 3f.

[2]) Manuskript von Ferrara, publiziert von Müntz, a. a. O. 362.

vix apparent. In facie supra sepulcrum videntur quidem sedentes, qua fere specie sunt ad s. Pudentianam in abside maiore; et sine dubio hic erat Salvator, quantum opinari possum [sed alias cum facibus accedam locus namque est obscurior]. Supra hos sedentes ornatus est quidam ex frondibus contextus inter ceu candelabra quaedam. E regione videntur et similes quaedam figurae sedentes; et duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes. Circum et in sublimi omnia exoleverunt et corruerunt."

Also schon Ugonio konnte nicht mehr viel sehen. Darum erkennt er nur vermutungsweise: Sitzende Figuren, wohl die Apostel, zu seiten Christi, teils an der Wand über dem Sarkophag, teils an der gegenüberliegenden Wand, über den Ecken zwei stehende Figuren. Das Ganze erinnert ihn an das Mosaik in S. Pudenziana,[1]) dem es allerdings nach seiner Beschreibung sehr ähnlich gewesen sein muß. Aber er konnte nicht mehr feststellen, ob die beiden Frauen wie dort Kronen trugen oder ein Buch wie die Juden- und Heidenkirche in S. Sabina.[2])

An den Seitenwänden und in der Wölbung der Kuppel sah Ugonio folgendes: „Manifestissimo segno anco è, che son questi musaici di christiani, perchè nella cappella maggiore (i. e. in der Wölbung der kleinen Kuppel) vi è figurato l' agnello col diadema con certe pecorelle sotto, il quale sta dinanzi alla città di Gerusalemme." [3])

Ugonio gibt dazu auch eine Zeichnung.[4]) Sie zeigt das Lamm, ganz im Profil, nach links gewendet, mit Kreuznimbus, darunter ein anderes Lamm in derselben Richtung. Hinten sind die Mauerzinnen und die Tore der Stadt angedeutet.

Eine anonyme Skizze im Berliner Kunstgew.-Mus.[5]) zeigt kompliziertere Formen der Architektur, davor ein Lamm mit dem Körper nach rechts gewendet und den Kopf ganz nach vorn gedreht, zwischen allerhand Geräten von verschiedener Form. Eine ähnliche Darstellung des Tempels zu Jerusalem und seiner heiligen Gefäße im Atrium wurde im Jahre 1882 auf einem jüdischen Glas entdeckt.[6])

[1]) Garrucci 208. De Rossi, Bull. crist. 1867, p. 49 ff. und Musaici, Fasc. XIII—XIV. Besser als seine Chromolithographie ist eine Textillustration, in der die nachweislich antiken Partieen durch Schattierung kenntlich gemacht sind. Wiedergegeben ist sie auch von V. Schultze, a. a. O., S. 230, Fig. 67.

[2]) Garrucci 210. De Rossi, Fasc. III.

[3]) Vgl. Müntz, a. a. O., p. 367.

[4]) Reproduziert von Ajnalow, a. a. O., p. 253, Abb. 2, 7, s. meine Taf. III, 7.

[5]) Publiziert von v. Geymüller, a. a. O., Fig. III.

[6]) Vgl. De Rossi, a. a. O., und Bull. crist. 1882, p. 144, pl. VII, 1.

So wäre vielleicht auch in S. Costanza einst ein Bild des himmlischen Jerusalem mit dem göttlichen Lamm im Atrium des Tempels zwischen den heiligen Gefäßen gewesen.

De Rossi meint, das passe gut über ein Grabmal. Die beiden Frauen sollten vielleicht die beiden Prinzessinnen sein, die um Einlaß in die heilige Stadt und in die Gemeinde der Seligen bitten. Er glaubt, diese kleine Kuppel, die das Gewölbe des Umgangs unterbricht, sei wohl hinzugefügt und ausgeschmückt worden, nachdem im Jahre 360 die Überreste der beiden Schwestern vereinigt in dem großen Porphyrsarkophag beigesetzt worden waren.

Das ist alles ganz einleuchtend bis auf den Anlaß zum Bau dieser Kuppel, die, wohl schon Teil der ersten Anlage, allerdings durch die Umstellung des Sarkophags größeren Wert gewann. So ist das dort angebrachte Mosaik leicht als Grabschmuck zu verstehen.

Indessen könnte es gleichzeitig auch einen gewissen Zusammenhang mit dem eschatologischen Gedankenkreis der Taufliturgie haben. Die Verwandtschaft mit dem Mosaik in S. Pudenziana, das auch eine Darstellung Jerusalems aufweist und doch keinen sepulkralen Zweck hat, kann auch für das Mosaik in S. Costanza eine allgemeinere Bedeutung nahe legen. Bei beiden Bildern findet sich das Lamm, das ja eine hervorragende Stelle in der Taufliturgie behauptete. Aber die Mitteilungen und Zeichnungen sind zu lückenhaft, als daß man etwas Bestimmtes sagen könnte. Darf man eine Abhängigkeit von S. Pudenziana annehmen, das wohl am Ende des 4. Jahrhunderts entstanden ist, so findet unsere Datierung der späteren Mosaiken in S. Costanza in den Anfang des 5. Jahrhunderts eine neue Stütze.

6. Mosaikenreste an den Wänden und in den Nischen des Umgangs.

Noch sind Spuren von Mosaiken zu erwähnen, die Ugonio in der ersten, achten und neunten der kleineren Nischen des Umgangs, rechts vom Eingang ab gezählt, sah. Er schreibt darüber: „Secunda (apsis) (nach anderer Zählung) habet arcum, videlicet circumitionem superiorem ex musivo, in quo minutis tesellis albis simul compactis dispersae sunt stellulae nigricantes vel virides circumque hunc (arcum) velut sertum ex ramis vel fasciolis ... Talis simplicissimus ornatus est etiam in prima parte fornicis interioris porticus circumeuntis columnas ... eius superior circuitio, ut 2ª supra, stellulis in albo nigricantibus exornata, ubi et hoc est signum semifractum: ⊛“[1]

[1] Müntz, a. a. O., p. 360f.

Dieses Mosaik, nämlich ein goldenes Monogramm Christi in einem Kreis auf weißem Grund, umgeben von dunklen Sternen, wurde von Mariano Armellini unter dem Stuck von 1620 aufgefunden.[1])

Ugonio hat eine Skizze, die das Bruchstück eines mit Sternen übersäeten Feldes darstellt, das von einem Band aus Flechtwerk eingefaßt ist.[2]) Es liegt die Vermutung nahe, daß einst dieses Monogramm auf dem gestirnten Himmel als regelmäßig wiederkehrender Schmuck in allen Nischen vorhanden war. Nur kann man im Zweifel darüber sein, ob man eine derartige Ausschmückung der Nischen zur ursprünglichen oder zur späteren Dekoration von S. Costanza rechnen soll. Sie würde sowohl in ein Mausoleum als auch in ein Baptisterium passen. Der ursprüngliche Schmuck zeigte ja auch das Monogramm Christi in der Marmorbekleidung des Tambours. In den Baptisterien aber findet es sich öfter und zwar gerade zwischen den Sternen, so z. B. in monumentaler Ausführung in Neapel. Es ist das Siegeszeichen, das durch Konstantin der Kirche zum Triumph verholfen hat und jedem einzelnen Täufling als Symbol der stärksten Macht erschien, die ihm vom Himmel her im Kampf gegen die Dämonen erfolgreich beisteht. So wäre auch hier die Verbindung mit der Taufliturgie gegeben.

[1]) De Rossi, a. a. O., fol. 4, mit Zeichnung.

[2]) Ajnalow, a. a. O., p. 253, Abb. 2, 4, s. meine Taf. III, 4.

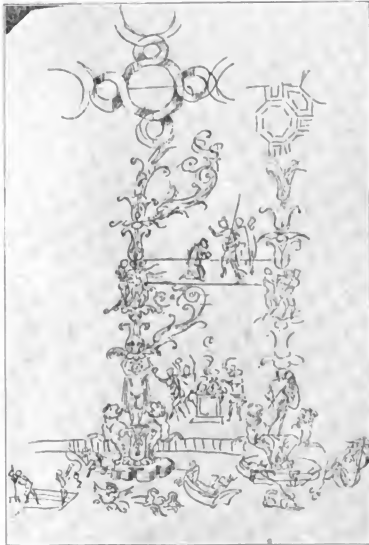
Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Tafel I.



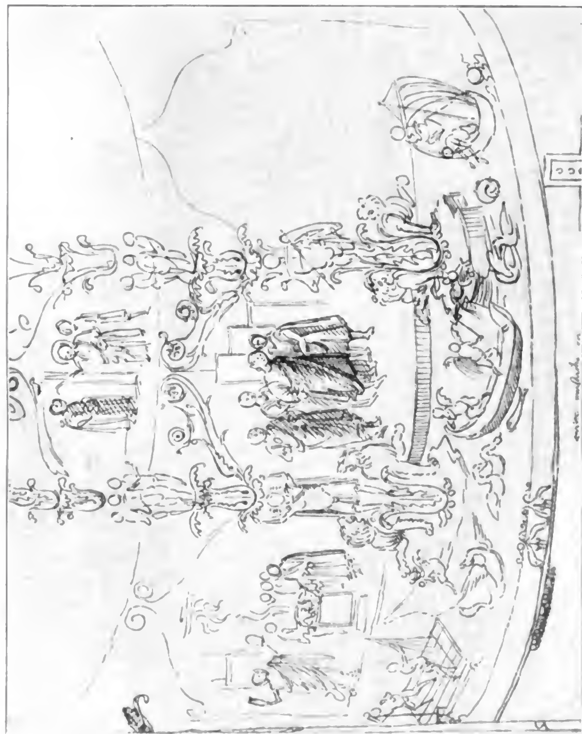
Aus dem Skizzenbuche des Francesco de Ollanda im Escorial (Sign. 28—I—20), publ. H. Egger, Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek, I. Teil, Wien 1903, Tafel II.

Tafel II a.

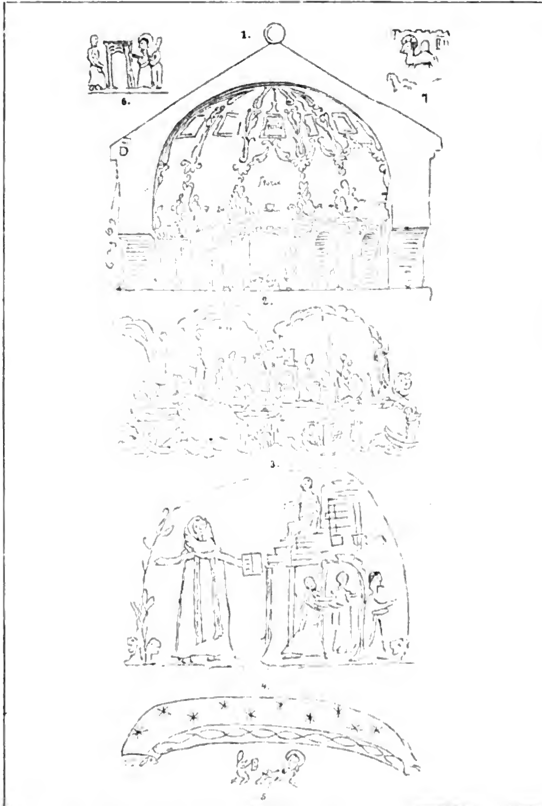


Skizze von Antonio da San Gallo
im Besitz H. v. Geymüllers, aus dem Codex
Gaddi Campello, fol. 51,
publ. in Mémoires de la Société nationale des
Antiquaires de France, tome XLV, Paris 1885.
Fig. II.

Tafel IIb.



Skizze eines Unbekannten im Codex Escurialensis (Sign. 28—II—12), fol. 4 v.
nach einer photographischen Aufnahme von Johannes Ficker.



1. **Aus der Marcusbibliothek in Venedig,** Cod. Ital. IV, 149, fol. 19,
2—7. **Skizzen des Ugonio in dem Manuskript der Stadtbibliothek zu Ferrara** No. 430, fol. 1103—1110, publ. Ajnalow im Journal ministerstwa narodnago prosweschtsch 298 (Russisch) 1895, S. 225, Abb. 3.

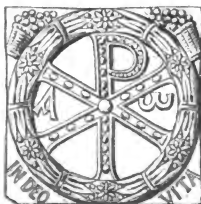
STUDIEN
ÜBER
CHRISTLICHE DENKMÄLER.
HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.
NEUE FOLGE DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN ALTERTUM UND MITTELALTER.
13. HEFT.

DIE ANFÄNGE DER MALSCHULE VON WINCHESTER IM X. JAHRHUNDERT

VON

OTTO HOMBURGER.

MIT 12 TAFELN.



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

STUDIEN
ÜBER CHRISTLICHE DENKMÄLER

STUDIEN

ÜBER

CHRISTLICHE DENKMÄLER

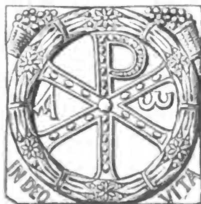
HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES FICKER

NEUE FOLGE
DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN
ALTERTUM UND MITTELALTER

DREIZEHNTES HEFT



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

DIE ANFÄNGE DER MALSCHULE VON WINCHESTER IM X. JAHRHUNDERT

VON

OTTO HOMBURGER

Mit 12 TAFELN



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1912.

Inhalt.

Vorwort.

In der folgenden Arbeit, die vor kurzem der philosophischen Fakultät der Universität Halle a. S. als Dissertation vorgelegen hat, ist ein Teil meiner Untersuchungen über Malerei und Schrift altenglischer Handschriften verarbeitet worden. Verschiedenartige Gründe haben mich bestimmt, den Rahmen zunächst eng abzustecken, aber mit Freude ergreife ich schon hier die Gelegenheit, allen denen, die mich bei diesen Studien gefördert haben, herzlich zu danken. Ohne das weitgehende, stets hilfsbereite Entgegenkommen, mit dem mich Besitzer, Vorstände und Beamte der von mir besuchten Bibliotheken aufgenommen haben, wäre es nicht möglich gewesen, einen Überblick über den Stoff zu gewinnen. Außer ihnen haben mich durch liebenswürdige Auskunft und Anregungen verpflichtet die Herren H. BRESSLAU, E. v. DOBSCHÜTZ, J. FICKER, M. FÖRSTER, W. KÖHLER, F. LIEBERMANN, G. SWARZENSKY und E. H. ZIMMERMANN, in England die Herren S. C. COCKERELL, M. R. JAMES, A. S. NAPIER, W. H. STEVENSON und Sir G. F. WARNER. Vor allem schulde ich wärmsten Dank meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor GOLDSCHMIDT, dafür, daß er mich auf dieses Gebiet gewiesen hat und dem Fortschreiten der Arbeit jederzeit mit aufmunterndem Interesse und förderndem Rat gefolgt ist.

Berlin, im Sommer 1912.

Otto Homburger.

Einleitung.

Bei dem großen Interesse, das englische Sammler seit der Zeit Heinrichs VIII. den alten Handschriften entgegengebracht haben, und das namentlich im Verlaufe des verflossenen Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem zunehmenden Verständnis für mittelalterliche Kunstdenkmäler sich auch der äußeren Ausstattung der Manuskripte zugewandt hat, ist es nicht zu verwundern, wenn in England die kunsthistorische Forschung früher und nachhaltiger als irgendwo sonst in dieses Gebiet eingedrungen ist. Schon im Jahre 1832 bringt die „Archaeologia", das seit 1770 erscheinende Organ der Society of Antiquaries in ihrem 24. Bde. Stiche nach den sämtlichen Miniaturen, mit denen das im X. Jahrh. in Winchester geschriebene Benedictionale des Aethelwold geschmückt ist und im Anschluß daran einen Aufsatz, in dem John Gage eine Reihe von verwandten Werken im Zusammenhang mit der genannten Handschrift bespricht. Es ist zugleich die erste Arbeit über das Thema, das in der vorliegenden Studie behandelt werden soll. Noch im gleichen Jahrgang der Gesellschaft finden wir in ebenfalls recht brauchbaren Reproduktionen die dem Benedictionale gleichaltrigen Genesis-Bilder, welche den berühmten Caedmon der Bodleiana illustrieren.

Auf viel breiterer Grundlage ist dann das 1868 herausgegebene monumentale Werk des Entomologen J. O. Westwood (1805—1893) angelegt, der einen großen Teil der keltischen und angelsächsischen Bilderhandschriften auf Reisen kennen gelernt hat und in eingehenden Beschreibungen und Analysen das Gesehene beschreibt. Dem Text folgen 50 farbige Tafeln, die in Originalgröße einige Beispiele der wichtigsten Miniaturen bringen.[1]) Bald darauf übernimmt die

[1]) Vgl. auch Westwoods „Palaeographia Sacra Pictoria" 1843—45, wo englische und kontinentale Handschriften monographisch behandelt werden. Abbildungen ungenügend.

paläographische Wissenschaft die Führung auf unserm Gebiet; von einer ununterbrochenen Reihe von Gelehrten, die an dem Manuscript-Department des British Museums ihre Ausbildung erhalten, werden in den regelmäßigen Veröffentlichungen der Palaeographical Society und der sich anschließenden New-Palaeographical Society Schriftproben und Miniaturen der verschiedensten Zeiten und Länder, namentlich auch der uns angehenden angelsächsischen Periode, reproduziert. Für den Kunsthistoriker bringen insbesondere die letzten Jahrgänge eine Menge interessanten Materials, das von dem feinsinnigen Kenner der englischen Paläographie, Sir G. F. Warner, ausgewählt und besprochen wird. Der gleiche Gelehrte, der bis vor kurzem an der Spitze des Manuscript-Department gestanden ist, hat ferner in den „Illuminated Mss." und den „Reproductions from Illuminated Mss." wohl das Wesentlichste aus den ihm unterstellten Miniaturenschätzen weiteren Kreisen bekannt gemacht; schließlich hat er die für den Roxburghe-Club von dem Besitzer, dem Herzog von Devonshire, herausgegebene Faksimileausgabe des Aethelwold-Benedictionale mit einer Einleitung begleitet und hier durch eingehende monographische Behandlung den Rahmen aller bisherigen Untersuchungen über das Gebiet weit überschritten. Von zusammenfassenden Darstellungen der englischen Malerei im X. und XI. Jahrh. sind zu erwähnen die Abschnitte in den „Illum. Mss." von Sir E. M. Thompson, von Haseloff in Michels „Histoire de l'Art" (I, 2 S. 737 ff.) und besonders von J. A. Herbert in seinen „Illum. Mss." Daneben ist auf zwei anderen Gebieten der historischen Forschung außerordentlich viel getan worden für die Kenntnis der Handschriften unserer Periode. Ich meine einmal die liturgischen Studien von Bannister, Bishop[1]) und Wilson, andererseits die Resultate, die M. R. James in seinen bibliotheksgeschichtlichen Forschungen über Bury St. Edmunds und Canterbury und in den zahlreichen Katalogen der Handschriften-Sammlungen Cambridges niedergelegt hat. Die Einleitungen Wilsons zu den Textausgaben des Aethelwold-Benedictionale, des Benedictionale und des Missale zu Rouen

[1]) H. M. Bannister hat sich bis jetzt in Besprechungen in der „English Historical Review", in handschriftlichen Notizen zu den Katalogen der Bodleiana und in der Einleitung zum XL. Bd. von Cl. Blumes „Analecta Hymnica" geäußert. — Von Edmund Bishop ist außer seiner grundlegenden Studie über englische Kalendarien (Gasquet and Bishop „The Bosworthpsalter") ein Aufsatz in der „Downside Review" 1907, S. 57 über eine Handschrift des Brit. Museum (Galba A, XIV) zu nennen, die wahrscheinlich in Winchester geschrieben worden ist.

sind ebenso wichtig für jede stilistische Untersuchung der Winchester-Schule, wie die Werke von James und Bishop die Grundlage bilden, auf der die Geschichte und Malerei Canterburys aufzubauen ist.

Nachdem in der geschilderten Weise eine Fülle kunsthistorisch wichtigen Materials aus dem X. und XI. Jahrh. zutage gekommen ist, scheint es eine verlockende Aufgabe zu sein, die Handschriften nach dem Stil ihrer Miniaturen, ihrer Initialen und Schriftformen in Familien einzuteilen und zu sehen, ob nicht innerhalb dieser Gruppen sich bestimmte Entwicklungsreihen aufstellen lassen; zugleich sind, wenn möglich, die Einflüsse zu bestimmen, die auf Ursprung und Weiterbildung der Motive und Stileigentümlichkeiten maßgebend gewirkt haben. Dabei würde sich zeigen, daß Eigenschaften, die man früher schlechthin als angelsächsisch bezeichnet hat, doch nur einzelnen Schulen in einem bestimmten Zeitraum zukommen und daß die Mannigfaltigkeit der Richtungen nicht unbedeutend ist in Anbetracht der geringen örtlichen Entfernungen. Auch auf die Frage, wie weit die Erzeugnisse der von uns zu behandelnden Periode abhängig sind von einheimischen Werken des vorhergehenden Jahrhunderts, gibt es mehrere Antworten, je nachdem wir die eine oder andere Schule im Auge haben. So geht bei einer großen Gruppe von Handschriften, die zum Teil nachweislich aus einem der Klöster Canterburys stammen, die Initial-Ornamentik bis ins IX. Jahrh. zurück. Ich denke dabei an die vielfach verschlungenen, in Blattwerk und Tierköpfe auslaufenden Bildungen, wie sie am entwickeltsten im Pontifikale des Dunstan[1]) (New-Pal. Soc. 111), in einem Oxforder Pönitentiale[2]) und zahlreichen Abschriften klassischer und christlicher Autoren begegnen (Aldhelm der Lambeth-Libr.: Pal. Soc. II, 191 und Burlington Exhib. Taf. 15, Westwood, Taf. 31)[3]); primitivere Stufen treffen wir unter anderem

[1]) Paris, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 943, auch Sherborne-Pontificale genannt, weil in Sherborne Teile angefügt worden sind. Der Hauptteil sicher in Canterbury geschrieben, s. Westw., S. 128, New-Pal. Soc. Text zu Taf. 111, 112; Faksim. auch bei Steffens „Lateinische Paläographie“ 1909 (2. Aufl.), Taf. 71.

[2]) Oxford, Bodl. 718.

[3]) Zu dieser Gruppe von „Autoren-Handschriften“, die sämtlich in einer niederen, eckigen Minuskel geschrieben sind, gehören folgende Manuskripte:

Cambridge:

1. Corpus Christi College. „Prudentius“ 23 (Schrift abweichend; Initiale nur auf fol. 4r);
2. Trinity College. B. 14. 3. „Arator“ (James, Ancient Libraries of Canterbury and Dover, S. 506);

im „Book of Cerne“ (WESTWOOD, Taf. 24),[1]) in einem Evangeliar zu Boulogne aus dem IX. Jahrh.[2]) und im Bosworth-Psalter (New-Pal. Soc. 163, 164, GASQUET-BISHOP, Taf. I, Reprod. III, 5). In der gleichen Gruppe enden die kleinen Initialen in zierliche, abstrakte Blättchen, ein Motiv, das sich meines Wissens zuerst auf der Rückseite des ALFRED JEWELS[3]) findet, dann zu gleicher Zeit in den eng verwandten Kalendern des Leofric Missale[4]) und des Bosworth-Psalters auftritt (GASQUET-BISHOP, Taf. 2—4), und bis ins XII. Jahrh. namentlich in St. Augustin weitergebildet wird (s. New-Pal. Soc. 85).[5]) Für figürliche Darstellungen bedient man sich in dieser Schule lange Zeit beinahe ausschließlich der Umrißzeichnung, erst in der Zeit der Eroberung dringen von Winchester her mit dem dort gebräuchlichen Kalender- und Psaltertext eine eigentliche Deckfarbenmalerei und eine reichere Blattornamentik ein. Außer schon genannten Werken gehören u. a. stilistisch dieser Gruppe an: das Evangeliar beim Herzog von Arenberg (2) (Abb. BEISSEL, SS. 132

---

3. Trinity College. O. 1. 18. Enchiridion Sci. Augustini (JAMES a. a. O., S. 506);
4. „ „ O. 2. 31. „Prosper, Cato“ (JAMES a. a. O., S. X Addenda);

London: Brit. Mus.

5. Royal 5. E. XI ALDHELM (etwas später als die übrigen: 1020—30);
6. „ 6. A. VI „
7. „ 12. C. XXIII ALDHELM, EUSEBIUS usw.;
8. Harl. 5431 (s. JAMES a. a. O., S. 517): „Bernardus de prec. et disp. . . in regula S. Benedicti cum d.“ aus St. Augustin Canterbury;
9. Lambeth Library 200: ALDHELM;

Oxford:

10. Bodleiana Auct. F. I. 15. Persius, Boethius (Faks. CHATELAIN, Paléographie des Class. Latins CXXVI, R. ELLIS, Latin Mss. in the Bodl. library, Taf. V);
11. Bodleiana Rawlinson C. 570. „Arator, Historia Apostolica“ aus St. Augustin Canterbury.

[1]) Cambridge, University Library Ll. 1. 10 (s. die Zierseiten zu Marcus und Johannes). (Photographien verdanke ich Herrn DR. ZIMMERMANN.)

[2]) Boulogne s/m. Bibliothèque Communale Ms. 10.

[3]) Oxford, Ashmolean-Museum (Alfred † 901), schlechte Abb.: E. MOLINIER, Histoire générale des Arts appliqués t. IV, S. 92; s. auch LEHNERT, Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 263 (v. FALKE).

[4]) Leofric Missal = Bodl. 579;
Bosworthpsalter = Brit. Mus. Add. 37 517;
F. E. WARREN, „The Leofric Missal“ (ungenügende Abb. b. WESTW., Taf. 33); BISHOP-GASQUET, „The Bosworthpsalter“ (s. Taf. IV).

[5]) Vespas. B. 20 „Goscelins Heiligenleben“, aus St. Augustin (JAMES a. a. O., S. 519, 531), ähnliche Initialen im „Missale von St. Augustin“ 1099, Cambridge Corp. Chr. Coll. 270 fol. 20r, fol. 46r (s. MARTIN RULE, „The M. of St. A.“ Cambridge 1896).

und 133), das englische Prototyp der Prudentius-Handschriften[1]) und vor allem die Kopie des Utrecht-Psalters,[2]) für deren Entstehung in Canterbury schon M. R. James eingetreten ist,[3]) eine Hypothese, die ich durch eine Reihe von Beweisen an anderer Stelle zu festigen hoffe. Ebenso glaube ich ihm in der Lokalisierung des Caedmon der Bodleiana (Jun. 11) folgen zu dürfen;[4]) jedenfalls steht der Künstler, der den 2. Teil dieser Handschrift (S. 73 ab) illustriert und meines Erachtens auch die Bilder des Cambridger Prudentius ausgeführt hat, den Malstuben von Canterbury nahe.

Im Gegensatz zu der eben flüchtig skizzierten Reihe wird in Winchester durch die Klosterreform eine Kunstschule ins Leben gerufen, die anscheinend keinen Zusammenhang mit der altenglischen Tradition hat und ihren reichen Motivenschatz aus anderen Quellen erhalten haben muß. Ihre wesentlichsten Vertreter sind bekannt, so daß wir bei diesem vorläufigen Überblick nicht weiter darauf einzugehen brauchen.

Eine weitere Anzahl wichtiger Werke, die leicht kenntlich sind an dem ausgesprochen byzantinischen Typus der Gesichter, gruppieren sich um den schönen Psalter Harley 2904 des Brit. Mus. (Reprod. I, 4),[5]) dessen Schrift und Initialenschmuck eng verwandt sind dem wahrscheinlich in Winchcumbe geschriebenen Sakramentar der Bibliothek zu Orléans.[6]) Als Hauptvertreter der Schule, die offenbar Künstler auf den Kontinent gesandt hat, sind ein Aratus (Harley 2506),[7]) die Evangeliare zu Boulogne[8]) und Dessau[9]) (Erfurter Ausstellung, Taf. 108, 1) und ein Gregor zu Orléans[10]) zu nennen. Trotz des angelsächsischen Stils der Bilder sind die zuletzt genannten Handschriften nicht in England entstanden; das Evangeliar

[1]) Vor allem Cleopatra C. VIII, s. die Tafeln bei R. Stettiner, „Die illustrierten Prudentius-Handschriften“ 1905 (Diss. 1895).

[2]) Brit. Mus. Harl. 603, s. Herbert a. a. O., S. 115 ff.

[3]) James a. a. O., S. LXXI.

[4]) James a. a. O., S. XXV, S. 509. Herbert a. a. O., S. 118. Die in der Pal. Soc. II, 14, 15 gegebenen Proben sind von einem anderen Künstler, der den vorausgehenden Teil illustriert hat.

[5]) S. Herbert, S. 16, Thompson, S. 23, Taf. 6; Warner, „Illum. Mss.“, Taf. 7.

[6]) Bibl. Municipale 127 (105), Delisle, Mém. s. d'anc. sacr. LXXIX, S. 211.

[7]) Ottley, Archaeologia XXVI; Westw., S. 109; Thiele, Antike Himmelsbilder, S. 152.

[8]) Bibliothèque Communale Ms. 11. — Westw., Taf. 36 (ungenügende Abb.).

[9]) Hofbibliothek No. 85: Haseloff in Michel I, 2, S. 748, „Erfurter Ausstellung“, S. 91.

[10]) Bibliothèque Municipale 175 (152), Gregors Homilien über Ezechiel. Ich verdanke Herrn Dr. W. Köhler eine Photographie der Handschrift.

zu Boulogne ist in St. Bertin, der Gregor wahrscheinlich in Fleury geschrieben worden.

Auf eine kleinere Gruppe, die sich an das Evangeliar 302 in Pembroke College Cambridge (Abb. Burlington Exhib., Taf. 16 und Cat. Pembroke Coll.) und ein Troparium des Brit. Mus. (Cal. A. XIV) anschließt, sowie eine Anzahl scheinbar alleinstehender Denkmäler kann hier nicht eingegangen werden. Dagegen sind zwei Handschriften mit figürlichem Schmuck zu erwähnen, die zeitlich dem ganzen Komplex der uns interessierenden Werke vorangehen und beide mit König Aethelstan (924—940) in Verbindung gebracht werden: das bekannte Kalendar des Brit. Mus. Galba A. XVIII[1]) (Westwood, Taf. 32, Cat. of Anc. Mss., Taf. 28), das mit einem von Otto I. geschenkten Psalterium zusammengebunden ist und eine Vita Cuthberti, die in Corpus Christi College Cambridge aufbewahrt wird.[2]) Wir kennen eine große Anzahl von Handschriften, die im Besitze König Aethelstans in der Residenz Winchester gewesen sind[3]) und z. T. von ihm an andere Klöster wie Christ Church[4]) und St. Augustin,[5]) Canterbury, St. Cuthbert Durham,[2]) Gandersheim in Sachsen[6]) weitergeschenkt wurden. Es liegt nahe, daraus auf die geistigen Interessen des Königs zu schließen, eine bedeutende künstlerische Kultur aber dürfen wir nach dem, was die eben erwähnten Miniaturen zeigen, nicht annehmen, so interessant sie auch vom ikonographischen und kulturhistorischem Standpunkte sein mögen. In gewisser Beziehung lassen sich noch die Initialen des Psalters Jun. 27 der Bodleiana hier anreihen (Westwood, Taf. 34); auch in dem wahrscheinlich späteren Psalter zu Salisbury zeigt eine Initiale Anklänge an die eigenartige Bordürenornamentik der

---

[1]) Westw., S. 96—98, Cat. of. Anc. Mss., S. 12; Herbert, S. 123; ferner: Westw., „Palaeographia Sacra Pictoria“ 1843—45 N. 22; Romilly Allen: Early Christian Symbolisme 1887; Hampson, Medii aevi cal. 1841, S. 397—420; Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken, S. 279 (1890); A. Riegl, „Die mittelalterliche Kalenderillustration“ in Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung X, 1889; G. Wissowa im „Apophoreton“ 1903, S. 38 Anm. 3.

[2]) No. 183, James, Cat. Mss. Corpus Chr. Coll. 1909—11, S. 426 ff.; Plummer, Ch. „Beda“ I, S. 147.

[3]) Gottlieb a. a. O. — Über Geschenke Hugo Capets an Aethelstan s. Chronicon de Abingdon I, S. 88 ed. J. Stevenson (Roll Series).

[4]) James a. a. O., S. XXV, S. 524.

[5]) James a. a. O., S. LXIX.

[6]) Evangeliar aus Gandersheim auf Feste Koburg. Fol. 169 Eintragung: *Eadgifu regina, aethelstan rex angulsaxonum et mercianorum.* Literatur zusammengestellt in „Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweigs“ V, 1910, S. 146 ff. — Abb. bei Swarzensky, Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902.

„Vita Cuthberti". Im übrigen aber erlischt diese Schule bald, und erst die von Fleury vermittelte und von Männern, wie DUNSTAN, AETHELWOLD und OSWALD in den sechziger Jahren in Süd-England eingeführte Cluniacensische Reformbewegung hat, wie es scheint, den gewaltigen künstlerischen Aufschwung herbeigeführt, dem wir eine solche Fülle von Meisterwerken der Buchmalerei verdanken.[1])

Es ist hier nicht der Raum, das ganze Material nach den vorhin festgelegten Gesichtspunkten zu gliedern und in seiner Entwicklung zu behandeln: wir beschränken uns deshalb darauf, zunächst die Anfänge der Schule von Winchester darzustellen. Ausschlaggebend für diese Reihenfolge sind eine Anzahl von Gründen, die sich aus der Beschaffenheit des gewählten Materials ergeben: einmal die verhältnismäßig große Zahl von gesicherten Handschriften, zweitens, daß in dieser Schule der Riß mit aller Überlieferung am fühlbarsten und das neue Phänomen plötzlicher und deutlicher als in irgend einer anderen Gruppe zutage tritt und drittens, daß das gerade hierfür bezeichnendste Werk, das Aethelwold-Benedictionale, die Entwicklungsreihe eröffnet.

I. Das Benedictionale des Aethelwold.[2])*)

Das berühmte Manuskript, das seit ungefähr 1720 in der Bibliothek des HERZOGS VON DEVONSHIRE in Chatsworth aufbewahrt wird, ist mit 49 Zierseiten, darunter 28 Miniaturen geschmückt, und enthält auf fol. 4^{v} und 5^{r} ein in goldener Rustica geschriebenes Widmungsgedicht, in dem der Skriptor, ein gewisser GODEMAN, sagt, daß auf Befehl und zu Ehren des Bischofs AETHELWOLD (963—984) die reich geschmückte Handschrift von einem Mönch (*per quendam*

---

[1]) S. HUNT, W., and STEPHENS, W. R. W. „A History of the English Church" I, SS. 326—368 (1907).

[2]) Abbildungen (soweit zu gebrauchen):
Archaeologia XXIV, pp. 1—177. (J. GAGE.)
WESTWOOD, Taf. 45, pp. 132—135.
Pal. Soc. I, 142—144.
BURLINGTON Exhib., Taf. 17.
Text ferner HERBERT a. a. O., S. 126.

*) An dieser Stelle möchte ich dem hohen Besitzer der Handschrift besonders danken für die mir gütigst gewährte Erlaubnis zum Studium des Originals und dem Bibliothekar, Herrn J. P. MAINE, für das mir bewiesene Entgegenkommen.

monachum subiectum) geschrieben worden sei.[1]) Es liegt nahe, ihn auch für die Bilder, die teils in Versen vorangehen, teils ihnen folgen, verantwortlich zu machen. Nach den Ausführungen WARNERS und WILSONS mag das Benedictionale zwischen den Jahren 971 und 984 (möglicherweise um 980) entstanden sein[2]) und zwar in Old-Minster Winchester, was schon GAGE nahegelegt hatte. Von WARNER ist die Handschrift beschrieben und die ikonographische und künstlerische Eigenart der Bilder charakterisiert worden. Dabei hat er zuerst bestimmt darauf hingewiesen, daß eine englische Tradition nicht vorliegt, sondern daß das für den neuen Stil so bezeichnende Akanthusornament nur auf klassische bzw. karolingische Vorlagen zurückgehen kann; das gleiche scheint er für die Szenen zu vermuten. Einen Schritt weiter in dieser Frage führt meines Erachtens die ikonographische Vergleichung mit dem Bildervorrat einer karolingisch ottonischen Schule: gemeint sind die späteren Werke der Metzer Schnitzschule, d. h. Elfenbeine, die sich gruppieren um die bekannten Kreuzigungsdarstellungen auf den Deckeln der aus Metz stammenden Handschriften Lat. 9383 und Lat. 9453 der Pariser National-Bibliothek (Abb. HAUSMANN, Taf. 56 und Taf. 55). Die meisten Berührungspunkte bietet ein Kästchen des Braunschweiger Museums[4]) (Abb. Formenschatz 1909, No. 86 und 87), das auf den Längsseiten Taufe und Kreuzigung Christi, auf den Schmalseiten die Verkündigung und Geburt wiedergibt. Die vier schrägen Flächen des Satteldaches sind in den Schmuck der Längsseiten einbezogen. Betrachten wir zunächst das Übereinstimmende
Taf. II–III bei der Darstellung der Taufe: der nackte Christus steht in der

[1]) *Presentem biblum iussit perscribere presul*
Uuintoniae dominus, quem fecerat esse patronum
Magnus Atheluuoldus — . . . .
. . . . *circos quoque multos*
In hoc precepit fieri libro bene comptos
Completos quoque agalmatibus uariis decoratis
Multigenis miniis pulchris . . . . .
. . . .
. . . . *hoc rogitat scriptor supplex*
Godemannus.

[2]) WARNER, S. XIV, XV; WILSON, S. LVI, LVII.

[3]) Ebda., S. XXXVII.

[4]) „Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweigs" V, 1910. (Kreis Gandersheim) S. 145; Abb. der Kreuzigung und des Deckels, Taf. IX. — Die ganze Gruppe zuletzt zusammengestellt durch M. LAURENT, 1912, S. 106 ff. Abb. sämtlicher Stücke in der demnächst erscheinenden Publikation von ADOLPH GOLDSCHMIDT in den „Monumenta Artis Germaniae".

Mitte, en face, mit fest angelegten Armen, den Täufer anblickend, der von rechts heranschreitet und mit der Rechten sein Haupt berührt. Die Gruppe wird umgeben von Engeln, die in langen Rock und Mantel gekleidet sind und Trockentücher bereit halten, während von oben vier weitere Engel herabfliegen, von denen die mittleren ebenfalls Linnen herzu bringen. Zwischen ihnen schwebt auf Christi Haupt die Taube herab, im Schnabel zwei Kännchen mit Taufwasser oder Öl haltend. Diese eigentümlichen kleinen Gefäße sind in der Miniatur durch einen gebogenen Bügel, auf dem Elfenbein durch einen geraden Stab verbunden. Links am Rand sitzt der nach Art der antiken Flußgötter personifizierte Jordan, in der gleichen Größe wie die übrigen Figuren dargestellt, und gießt aus einem henkellosen Krug das Flußwasser aus, das die Gestalt Christi bis zu den Hüften umspült und auch die Füße des Täufers (allerdings verschieden reichlich) benetzt. Hinter der linken Schulter des Jordan (in der Miniatur etwas höher) wird, wie häufig bei den Okeanosfiguren, das breite Ende einer Ruderstange sichtbar; außerdem wachsen an den Schläfen krebsscherenartige Bildungen hervor, die allerdings bei dem Kästchen merkwürdigerweise in Tierköpfe endigen, während ihr Ansatz unklar ist. Hervorzuheben ist ferner die Ähnlichkeit in dem Gefältel des Tuches, das den Unterkörper des Flußgottes bedeckt. Dabei mag schon hier darauf aufmerksam gemacht werden, wie sehr sich die entsprechenden Motive in der Qualität unterscheiden. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Christus beide Male von einer Mandorla umgeben ist, die der Maler mit zwei Reihen von kleinen Kreisen versehen hat, während der Schnitzer sich mit senkrecht zum Rand eingeschnittenen Kerben begnügt. Bei beiden Darstellungen wird durch Figuren, durch Angabe des Bodens und des Wassers der Bildrahmen überschnitten, je nach dem Format des Bildes an den Seiten oder oben und unten. Es ist charakteristisch für das eben beschriebene Schema, daß zugleich die Engel und der lebensgroß gebildete Flußgott vorkommen, während wir bisher entweder wie im Londoner Elfenbeinkästchen (Gar. tav. 447, 3) und den Kuppelmosaiken zu Ravenna (Gar. tav. 227, 1 241)[1]) den Flußgott allein mit Johannes und Jesus antrafen, oder aber der Jordanus wurde gewissermaßen nur symbolisch, ganz klein,

---

[1]) S. J. Strzygowski, „Ikonogr. d. Taufe Christi" 1885, S. 9 ff., Taf. I, 14, 15 und A. Baumstark, Römische Quartalschrift XXII, S. 27 („Ostgriechisches Christentum und ostgriechischer Hellenismus").

Strzygowski gibt S. 59 eine Beschreibung des Taufbildes unserer Handschrift.

im Wasser kauernd dargestellt, vor einem Felsen, auf dem häufig Engel ihren Platz fanden. Dieser Typ begegnet allgemein in der byzantinischen Kunst, auf einem syro-ägyptischen Elfenbein des Brit. Mus. (Dalton V, 10) und auf dem der sogenannten Dagulf-Gruppe angehörenden karolingischen Elfenbein zu Manchester.[1]) Er ist anzusehen als eine östliche Umbildung des vorhergehenden, der Antike näher stehenden Schemas. Ob der Typ des Benedictionale in karolingischer Zeit kombiniert oder fertig überliefert ist, wage ich nicht zu entscheiden. Neben der großen Übereinstimmung der zwei zuerst besprochenen Bilder scheinen die Unterschiede gering, nur darauf ist zu achten, daß der Täufer auf dem Kästchen mit Rock und Mantel bekleidet ist und ein Buch hält, während der Künstler des Benedictionale ihm ein fellartiges Gewand umgelegt hat. Darin stimmt die Miniatur überein mit der Darstellung auf zwei Elfenbeinen, die zwar nicht in den engeren Kreis der erwähnten Schnitzschule gehören, ihr jedoch sehr nahe stehen: gemeint sind die Taufbilder auf dem Deckel des Drogo-Sakramentars (Abb. Kraus II, 1, Fig. 7, 8; Hausmann 58, 59) und ein Elfenbein bei van den Bergh, Antwerpen. Abgesehen davon, daß bei beiden der Jordan mit der Urne begegnet, ist das letztgenannte Stück interessant, weil hier die Taube statt des Doppelgefäßes ein Kännchen im Schnabel hält, das sie ausleert auf das Haupt des Täuflings. Johannes in härenem Gewand kennen wir schon von dem einen der genannten ravennatischen Mosaiken (Santa Maria in Cosmedin), wo er den gekrümmten Hirtenstab[2]) hält.[3])

Da das Benedictionale die eigentlichen Passionsszenen ausläßt, so soll nur im Vorübergehen darauf hingewiesen werden auf die Ähnlichkeit, die besteht zwischen der Kreuzigung des Kästchens und der des Missale in Rouen[4]) (Abb. Wilson, Taf. 6; Michel I, 2,

[1]) Mit dem Namen „Dagulf-Gruppe" bezeichne ich provisorisch die Reihe von Elfenbeinen, die von Ad. Goldschmidt im Jahrb. d. p. K. 1905, Bd. XXVI, zusammengestellt worden sind. („Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen".)

[2]) Vgl. den Hirtenstab des Johannes auf einem altchristlichen Relief zu Berlin (Haseloff im Jahrb. d. p. K. XXIV, 1903, Taf. 3), und dem teilweise abhängigen Elfenbein der Bodleiana (Abb. ebda., S. 59, Westwood-Ivories, Taf. VI).

[3]) Jordan mit Urne außer bei den aufgezählten Stücken (auch dem Londoner Kästchen) noch auf dem einen der Münchener Deckel cim. 143 (Phot. Teufel 234) und der Taufszene der Hildesheimer Säule. (Phot. Bodeker.)

[4]) „Missale des Robert v. Jumièges", Rouen, Bibliothèque Municipale y 6; s. Westw., S. 136—138, Taf. 40; H. A. Wilson, Henry Bradshaw-Soc. XI, 1896; Herbert, S. 128; Haseloff in Michel I, 2, S. 742; Edm. Bishop in „Bosworth-Psalter", S. 181.

S. 742; s. auch weiter unten). Wir gehen dazu über, die entsprechenden Szenen von Verkündigung und Geburt einander gegenüber zu stellen (Gage, Taf. 10 und 12). Bei der Verkündigung fällt zunächst auf, daß das von zwei Seiten gesehene Säulentempelchen der Miniatur mit seinem Kuppelgewölbe auf hufeisenförmigen Bogen sehr verschieden ist von dem merkwürdig überdachten Stuhle der Madonna auf dem Elfenbein; auch die Gewandung entspricht nicht dem Gegenstück; dagegen stimmen die Figuren in Anordnung und Haltung nahezu überein, was besonders ein Vergleich der beiden Engel und ihrer Draperieen deutlich erkennen läßt. Vielleicht bietet ein ähnlich geformtes Kästchen der gleichen Schnitzschule, das sich jetzt im Louvre befindet,[1]) noch interessantere Analogien; hier finden wir die gleiche Form des Tempelchens und eine Engelfigur, die auch in der Haltung der Hände und der Stellung des linken Fußes, ferner im Motiv des überhängenden Mantelendes der unsern ikonographisch entspricht. Entgegen den bisher betrachteten Darstellungen sitzt die Madonna beinahe en face und hält wie auf orientalischen und byzantinischen Beispielen in der Rechten eine Spindel. In der zweiten Säulenintervalle, die der englische Künstler durch einen zurückgeschlagenen Vorhang gefüllt hat, steht eine weibliche Figur, eine Dienerin der Jungfrau. Diese interessante Bereicherung der Komposition, die uns noch öfters begegnen wird, findet sich übereinstimmend bei der entsprechenden Szene auf dem Frankfurter Elfenbein (Hausmann 60)[2]) und dem Deckel des Pariser Evangeliar Lat. 9393 (mittlere und frühere Metzer Schule), aber auch bei den der Dagulf-Gruppe zugewiesenen Elfenbeinen in Brüssel (aus Genoelselderen, Laurent, Taf. 3) und Oxford (Westwood-Ivories, Taf. 6). In einem gewissen Gegensatz zu dem zuerst besprochenen Typ scheint die „Adaschule" und die ihr verwandte plastische Gruppe den laufenden Engel zu bevorzugen [Evangeliar aus Soissons („Adahandschrift", Taf. 34), Elfenbeine zu Manchester, Oxford und London (Dalton XXII, 24)]. In dem Reimser Kreise ist die Madonna stehend dargestellt, ich erinnere an die Bilder zu dem Canticus Habakuk des Utrecht-Psalters (Tikkanen 210) oder auf dem Elfenbeindeckel der Pariser Hand-

[1]) Westw.-Ivories, S. 230, Abb. Taf. XIX (Geburt, Darstellung).
Venturi, „Storia dell'Arte Italiana" II, Fig. 159 } Anbetung
Kehrer, „Die heiligen 3 Könige . ." II. S. 105, Fig. 103 } der 3 Könige.
Phot. Giraudon 2006—08.

[2]) H. Weizsäcker in Ebrard, „Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M." 1896, S. 173 ff.

schrift 9393 (der, obwohl aus Metz stammend, dem Reimser Stil nahe steht) und dem Münchner Elfenbein cim. 143 (Phot. Teufel 233). In noch stärkerem Maße als bei dem vorhin angeführten Schema fällt hier die große Lebendigkeit unserem Typ gegenüber auf. Auch die byzantinische Kunst kennt die drei Variationen, scheint aber auch die zuletzt angeführte mit der ihr üblichen steifen Regelmäßigkeit wiederzugeben.

Ganz eigene Wege gehen unsere Künstler bei der Darstellung Taf. IV–V der Geburt (GAGE, Taf. 12): auf einer diagonal gestellten Bettstatt ohne Polster liegt die Madonna, bedient von einer zu ihren Häupten stehenden Frau, die auf der Miniatur sich mit dem Kopfkissen zu schaffen macht, rechts sitzt Josef mit aufgestütztem Kopf, in der ihm so häufig zugewiesenen Stellung, jedoch den beiden zugewandt. Im besonderen sei auf die übereinstimmenden Falten des zurückgeschobenen rechten Ärmels aufmerksam gemacht, auch auf die Art, wie bei der Madonna die Falten in die Kniekehle hineingezogen sind. Wieder fällt das Schematische, Abgeflaute im Werke des Schnitzers auf. Dem perspektivischen Umwandlungsprozeß des Mittelalters folgend gibt er übrigens das Bett von drei Seiten, vielleicht mitbestimmt durch den Mangel an Raum. Dagegen scheint seine Anordnung von Krippe und Tieren, oben zwischen Maria und Josef, die ursprünglichere zu sein. Das diagonal stehende Bett erinnert an die Geburtsdarstellungen, die sich im Utrecht-Psalter zum Canticus Habakuk und zum Canticus Zachariae (TIKKANEN 210, 208) finden. Jedoch ist hier das Gestell mit dem in der byzantinischen Kunst gebräuchlicheren Polster bedeckt. In dem zuletzt genannten der beiden Bilder finden wir wieder die dienende Frau zu Häupten der Herrin, ebenso auf dem erwähnten Elfenbeindeckel der Frankfurter Bibliothek und den Münchner Platten (cim. 143), ferner bei einer Gruppe von Elfenbeinen, die der noch heute in Metz aufbewahrten „Adalberotafel" nahestehen (HAUSMANN, Taf. 55); indes wird hier offenbar auf die apokryphe Salome-Legende angespielt.[1]) Das bei vielen der aufgezählten Werke vorkommende Schutzdach fehlt in unserer Handschrift,[2]) andererseits werden deutlicher als irgendwo sonst zwei reich ge-

[1]) Elfenbeine in:

Berlin, K. F.-Museum (Abb. Tafelwerk XIV, 40).
Brüssel, Musée des arts décoratifs (Abb. Cat. No. 7; LAURENT, Taf. 13).
Essen, Dom (Abb. HUMANN, „Der Essener Domschatz" 1904, Taf. 24) s. über diese Gruppe M. CREUTZ, „Z. f. chr. K." 1910, S. 131. — LAURENT a. a. O., S. 87 ff.

[2]) S. TIKKANEN, Utrecht-Psalter, S. 277.

faltete Tücher wiedergegeben, die als Decke und Unterlage verwandt sind. Das Motiv der etwas angezogenen Kniee und der fest eingewickelten Füße hat unsere Darstellung mit dem Bild im Utrecht-Psalter gemein, das ihr hierin eng verwandt ist (Tikkanen 207). Dafür, daß das Polster im X. und XI. Jahrh. häufig weggelassen wird, bieten die Miniaturen der Echternacher Schule Belege (Abb. Kehrer 109).[1])

Wichtiger noch scheint es auf die Verwandtschaft hinzuweisen, die besteht zwischen den Aposteln auf vier Seiten des Benedictionale (Gage, Taf. 6—9) und denen zweier karolingischer oder ottonischer Kästchen, von welchen der eine sich im Domschatz zu Quedlinburg befindet (Formenschatz 1907, No. 62), während die beschädigten Seiten des andern in Berlin (Tafelwerk XV, No. 33) und im Münchner National-Museum (Katalog V, No. 174—176) aufbewahrt werden. Die beiden künstlerisch nicht eben hochstehenden Stücke vertreten einen Stil, der in gewisser Hinsicht einen Übergang von den frühkarolingischen Schulen zur späten Metzer Gruppe bildet und dessen Eigentümlichkeiten auf der Grenze von ost- und westfränkischer Einflußsphäre erklärlich sind.[2]) Die Apostel stehen einzeln zwischen korinthischen Säulen bzw. Pilastern, die einen durchgehenden horizontalen Balken und darüber errichtete Bögen tragen. In die hierdurch gebildeten Lünetten sind die zwölf Tierkreisbilder hineingesetzt, also eine Anordnung, wie wir sie häufig auf den Evangelistenbildern der Adaschule finden, die aber auch dem Aufbau in zweien unserer Apostelbilder analog ist (Gage Taf. 8, 9); im einzelnen vergleiche man die Blattkapitäle mit denen auf dem Berlin-Münchner Kästchen und darunter die kleinen Kreise mit der wie ein Hypotrachelion verlaufenden Knopfreihe. Die Basen sind vom Maler schon dekorativ behandelt und ebenso wie das Kapitäl in reiches Akanthusblattwerk aufgelöst, dagegen tragen sie noch auf den vorhergehenden Seiten tektonisches Gepräge.[3]) Zu

---

[1]) Bettgestell und dienende Frau kehren wieder bei folgenden Geburtsdarstellungen der angels. Kunst: Rouen y 6 fol. 32^{v}, Abb. Michel I, 2, S. 740, Taf. XII Wilson, Taf. I; Boulogne 11 fol. 12^{r}. — Liverpool Mus. Elfenbein.

[2]) M. Creutz („Z. f. chr. K.“ 1908, S. 201 ff.) läßt, W. Voege folgend, die Kästen in Prüm entstanden sein.

[3]) Gerade für diese Betrachtung wie überhaupt für das Verständnis der schnellen Entwicklung im Ornament, würden die verlorenen Seiten interessanten Aufschluß gewähren. Wahrscheinlich waren auch die Märtyrer, vielleicht außerdem die Propheten (s. Warner, S. XV) und Patriarchen dargestellt (zus. 7 Seiten = 4 Bl.). Man vergleiche das Bild auf fol. 2^{v} des „Aethelstan-Psalters“ (wo der zweite Streifen die Patriarchen, der dritte die Propheten wiedergibt). Westw., Taf. 32.

greifbaren Resultaten gelangen wir, wenn wir, ganz abgesehen von der Ähnlichkeit in Haltung und Bewegungen, einzelne Gewandmotive der Apostel untereinander vergleichen; man achte besonders auf die spitzwinkeligen Falten zwischen den Oberschenkeln und die zickzackförmig gebrochenen, stets reich geschwungenen Säume der emporgerafften Mäntel (etwa bei dem Apostel links neben Paulus, Gage, Taf. 8, und dem, der auf dem Münchner Stück unter dem Zeichen des Löwen steht, Cat. V, 174). Auch die flatternden Mantelenden, die Falten von Kleid und Mantel unter den Knieen, die Halssäume des langen Rockes bilden Analogien. Außerdem vergleiche man den Kontur von Christi Kopf auf dem Adventbild (Gage, Taf. 11) mit den entsprechenden Umrißlinien einiger Apostelköpfe auf den Münchner Fragmenten (unter Krebs, Bogenschütze, Wassermann). Obwohl es äußerst mißlich ist, Werke von verschiedener Qualität und so verschiedener Stellung innerhalb einer Entwicklungsreihe zu vergleichen, scheint es doch, als ob diese Apostelfiguren mit ihren bewegten, gebrochenen Linien den Vorlagen unserer Handschrift um ein gutes Teil näher ständen, als die geradlinigen, parallel gerichteten Motive der vorher besprochenen Skulpturen. Ehe jedoch auf solche, ins Gebiet der Stilkritik und Stilgeschichte mündende Fragen eingegangen werden kann, scheint es mir verlockend, wenigstens in Kürze nach dem ikonographischen Verhältnis der nicht besprochenen Szenen und des Ornaments zu den Werken des Metzer Kreises zu fragen.[1])

Fol. 9 v. 3. Sonntag im Advent (Gage, Taf. 11); einzig mir be-
Taf. I kannte Darstellung dieses Inhalts. Der Typ des Erlösers, der umgeben von einer Mandorla, den langen Kreuzstab in der Rechten, das Buch in der Linken, durch ein Meer von Wolken niedersteigt, scheint dem Himmelsfahrttyp angeglichen oder nachgebildet zu sein (vergl. Gage, Taf. 22); das Gefolge des Herrn bildet ein Chor von Engeln, die, wie stets in der Handschrift, mit der Stirnbinde geschmückt sind; sie bringen Kreuz, Schwamm und Speer, die Symbole der Passion, mit (vgl. hierfür Aethelstan-Psalter, Westwood 32 r. u.).

Fol. 15 v. Geburt Christi s. oben S. 12.

Fol. 17 v. Stephanstag (Gage, Taf. 13). In der oberen, als Himmelssphäre charakterisierten Hälfte des Bildes steht der jugendliche Christus, umgeben von der Mandorla, die von Engeln getragen

[1]) Wenn ich hier z. T. formal wiederhole, was schon Sir G. F. Warner durch seine Beschreibung der Bilder getan hat, so mögen der spezielle Gesichtspunkt und der Umstand, daß die schöne Publikation nur so wenigen zugänglich ist, mein Vorhaben entschuldigen.

wird; unten dringen von links her sechs Heiden, Steine schleudernd, auf den Heiligen ein, der, nach Art der Diakone tonsuriert, in die Knie zu sinken im Begriff ist. Auch in dem karolingischen Drogo-Sakramentar (Paris, Bibl. Nat. Lat. 9428, fol. 27) erscheint Christus dem Märtyrer, diesmal allerdings bärtig und mit dem Kreuzstab; im einzelnen lassen sich die Szenen des genannten Sakramentars nicht vergleichen, da sie sich dem Bau der Initiale anpassen müssen und so zweifellos viel von ihrer ikonographischen Eigenart verloren haben (Abb. New.-Pal. Soc. 186b). Ausführlicher äußern sich karolingische Dichter über die Visionen des sterbenden Heiligen.[1])

Fol. 19v. Fest des Evangelisten Johannes (Gage, Taf. 14). Auf einem mit Decken und Kissen belegten, kunstvoll ausgestatteten Stuhl sitzt der Evangelist nach rechts, mit der linken Hand ein Buch vor sich haltend. Seine Haltung erinnert an die karolingischer Evangelisten, doch ist es mir nicht gelungen, einen vollständig übereinstimmenden Typ zu finden; sehr nahe steht der Lucas des Schatzkammer-Evangeliars zu Wien. Man achte auf die Art, wie das Gewand in lange, schön geschwungene Faltensträhnen gelegt ist und wie der Evangelist mit der rechten Hand das um den Unterschenkel herum laufende untere Mantelende heraufzieht bis in die Höhe des Buches, auf das er mit dem zweiten und dritten Finger hinzeigt, es beinahe berührend.[2]) Die Motive des Vorhangs in der linken oberen Ecke und des Symbols, das in ein Horn bläst, begegnen schon bei dem altenglischen Lindisfarne-Evangeliar (Westw., Taf. 13).[3])

Nach fol. 20 ist das Bild der „unschuldigen Kinder“ verloren; da keine der späteren angelsächsischen Handschriften den Vorgang darstellen, andererseits auch die spätere Metzer Gruppe uns im

---

[1]) Steinmann, „Tituli“ 1892, S. 123.
Duemmler, E., „*Poëtae aevi Carolini*“ I.
S. 306, V (Schlosser 569, S. 180): „*qui lapides inter vidit in arce deum*“.
S. 337, IX: „*grandine qui lapidum regna beata vidit*“.
S. 327, XVIII (Schlosser 739, S. 241):
„ . . . . *ut Christum cerneret arce poli.*“
Es ist interessant, mit unserer Darstellung die viel lebendigere Steinigungsszene im Josuarotulus und auf einem byzantinischen Elfenbeinkästchen des South Kensington-Museums zu vergleichen (Jahrb. d. p. K. XVIII, S. 12 und Taf.).

[2]) Eine Analogie hierzu bietet das Gewand des Apostels ganz links in dem mittleren Streifen des Berliner Elfenbeins (K. F.-Mus., Tafelwerk XIII, 31).

[3]) Die in ein Horn blasenden Evangelistensymbole treffen wir ferner in dem Kopenhagener Evangeliar saec. XI (Kgl. Bibliothek G. k., S. 10. 2°) und in dem Evangeliar des Brit. Mus. Add. 34890 (Abb. „Reprod.“ I, 5; Warner, „Illum. Mss.“, Taf. IX).

Stich läßt, müssen wir darauf verzichten, eine einigermaßen gültige Vorstellung von der Szene zu erhalten. Immerhin geben den Vorgang wieder ein Früh-Metzer Elfenbein (Bibl. Nat. 9393) und der der Metzer Schule nahestehende Münchner Deckel, cim. 143, das Drogo-Sakramentar (fol. 31 D-Initiale) und das mehrfach genannte karolingische Elfenbein der Bodleiana.

Fol. 22v. Octav zu Christi Geburt (Gage, Taf. 15). Das Bild, das oben die auf einem quergestellten Bett liegende Madonna mit dem Kind, unten drei von vorn gesehene Männer zeigt, muß in Beziehung gebracht werden zu der an diesem Tag gefeierten und in der Benediction ausdrücklich erwähnten Circumcisio domini. Nun kennen wir allerdings keine Darstellung der Beschneidung aus so früher Zeit, andererseits würde der mittelalterliche Künstler, wenn er diesen Vorgang hätte wiedergeben wollen, sicherlich irgend ein deutlicheres Moment gewählt und sich nicht mit einer so zurückhaltenden Symbolik begnügt haben. Warner sieht deshalb mit Recht eine Art Analogie zu dem Bild der Namengebung des Täufers (fol. 92v, Gage, Taf. 27), mit dem es ja in der Anordnung große Ähnlichkeit hat.[1]) Mit den drei Königen (Ansicht von Gage) haben diese Männer nichts zu tun.[2]) Auch diesmal ist das Bettgestell ohne Polster gegeben. Wieder ist die Madonna wie bei der Geburtsszene mit einem reich gefältelten Tuch bedeckt, das Knie und Schienbein deutlich erkennen läßt.

Fol. 24v. Das Fest der drei Könige (Gage, Taf. 16). Die drei Könige, in einer Art Knielaufschema nebeneinander aufgestellt, bringen dem Jesuskind, das rechts auf dem Schoß seiner Mutter unter einer Bogenarchitektur sitzt, ihre Geschenke dar. Interessant ist, daß wir hier nach dem viel mehr differenzierten Typ der westkarolingischen Kunst (s. Kehrer, S. 103 ff.) das „hellenistische“ Schema in seiner ursprünglichen Form, die alle drei in gleicher Bewegung zeigt, wiederfinden.[3]) Eine Analogie bildet das Spät-Metzer Elfenbein des South Kensington Museum (Maskell, S. 68), wo die drei Adorierenden ebenso wie auf dem älteren Deckel von Ms. Lat. 9393 mit Tüchern die goldgefüllten Schalen halten; in ähnlicher

[1]) Warner-Wilson, S. XXI.

[2]) Zwei von ihnen tragen kurzen Mantel, Ober- und Unterkleid, der dritte nur Mantel und langen Rock. Das eigentümliche Mißverhältnis von Scheitel und Gesichtsmitte werden wir noch öfters in der angels. Kunst finden.

[3]) Ich schließe mich der Benennung an, die Kehrer in seiner für das I. Jahrtausend grundlegenden ikonographischen Untersuchung gewählt hat. (Hugo Kehrer: Die heiligen 3 Könige in Literatur und Kunst, 1909.)

Weise benützen sie im Benedictionale die Enden ihrer Chlamys; das Geschenk des vordersten differiert indes hier mit dem der übrigen. Ein außerordentlich wichtiger Gegensatz zu allen anderen Beispielen des westkarolingischen und angelsächsischen Kreises besteht darin, daß wir nicht wie sonst Magier mit phrygischen Mützen, sondern Könige mit Kronen vor uns haben. Diese Erscheinung tritt am Ende des X. Jahrh. zu gleicher Zeit in der kontinentalen (Codex Egberti, 980) wie angelsächsischen Kunst auf, und es wäre denkbar, daß die Illustrationen zum LXXI. Psalm, 10 und 11 „Die Könige von Tharsis . . . werden Gaben bringen“, oder „alle Könige werden ihn anbeten“ (s. Utrechtpsalter, Tikkanen, S. 275); wo wir drei Könige mit Geschenken sehen, von Einfluß auf die Einführung der neuen Attribute gewesen ist. Da in der Literatur die Version der anbetenden Könige bis in altchristliche Zeit zurückverfolgt werden kann, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß auch im Utrechtpsalter oder sogar in dessen spätantiker Vorlage bei der betreffenden Psalmstelle an den neutestamentlichen Vorgang gedacht wurde; dem scheint die typologische Interpretation von Psalm LXXI bei Tertullian zu entsprechen (Kehrer I, S. 13).[1])

Fol. 25r. Taufe Christi s. oben S. 8.

Fol. 34v. Fest der Purifikation Mariä: Darstellung im Tempel (Gage, Taf. 18). Außer Simeon, Josef mit zwei Tauben und Maria, die das Kind über den Altar hält, ist noch auf jeder Seite eine Frau dargestellt, was ebenso wie bei der Anbetung der Könige und einer Reihe der folgenden Bilder auf Breitformat der Vorlage schließen läßt.[2]),[3]) Man achte auf die Segengebärde des Heilandes und auf die Hand Gottes, die oben in dem durch die zwei kleinen Bogen und die Arkaden gebildeten Zwickel aus den Wolken hervorkommt (vgl. Warner, S. XXIII). Sehr eigentümlich mutet die

---

[1]) Die eigentümlich reiche Architektur des Baldachins ist verwandt dem Stuhl des Evangelisten Johannes. Ausgesprochen englisch scheint die Bekleidung der Beine und Füße zu sein (eine um das Bein gerollte Binde und kurze Schuhe); vgl. im Benedictionale fol. 17v, Taf. 13, fol. 45v, Taf. 19, fol. 95v, Taf. 28, im „Charter König Edgars“ (Vespas. A, VIII) fol. 2v (Abb. Reproductions I, 4, Pal. Soc. I, 46—47, Westw., Taf. 47), im Missale Rouen, y 6 fol. 33r (Wilson, Taf. II).

[2]) Man beachte, daß die gleiche Form der Kapitäle hier, im Palmsonntagbild (fol. 45v, Taf. 19), bei St. Swithun (fol. 97v, Taf. 29) und auf der Darstellung der Kirchenweihe begegnet (fol. 118v, Taf. 32).

[3]) Das Pariser Kästchen (Abb. Westw.-Ivories XIX) bringt eine Frau neben Simeon und Maria, auf dem Elfenbein des South Kens.-Mus. findet sich außerdem noch Joseph (Maskell, S. 68).

Form der Altardecke an, namentlich wenn man sie mit dem viel glaublicher gebildeten Gegenstück auf dem Pariser Kästchen (s. S. 11, Anm. 1) und dem Londoner Elfenbein (Maskell, S. 68) vergleicht. Gerade das Pariser Elfenbein und die Darstellung des gleichen Vorwurfes im Pariser „Gregor von Nazianz" (Omont, Taf. 32) legen die Vermutung nahe, daß unser Künstler irrtümlich das Tuch kopiert habe, mit dem der Oberpriester seine Hände bedeckt, um das Christkind aufzunehmen. Unschwer erkennt man den Knick des Stoffes über den beiden Unterarmen und die senkrechten Falten, die durch das leichte Anwinkeln der Ellenbogen entstehen. Warner glaubt in den drei verschlungenen Segmenten, die in vierfacher Wiederholung das Scheitelmedaillon der Arkade füllen, eine symbolische Wiedergabe der Trinität zu finden: das Motiv begegnet jedoch so häufig in den Bogen und Rahmen der franco-sächsischen Schule und ihrer Verwandten, daß es mir unnötig erscheint, noch in dieser Zeit eine symbolische Beziehung dahinter zu suchen (vgl. dafür z. B. Evangeliar Franz II, Bibl. Nat. 257, Bastard 188 — Sakramentar zu Stockholm, Abb. Delisle, Mémoire, Taf. 7).

Fol. 45v. Palmsonntag. Der Einzug in Jerusalem (Gage, Taf. 19). Schon in der vorhergehenden Szene hätte noch auf die auffallend ruhige Stellung der Figuren hingewiesen werden können; noch mehr trifft dies hier zu für die ihrem Herrn folgenden Apostel (auch eine Frau befindet sich unter ihnen), im Gegensatz zu den byzantinischen und einigen karolingisch-ottonischen Darstellungen (Beisp. London, S. K.-Mus., Abb. Graeven 59). Auch bei anderen Werken des X. und XI. Jahrh. macht sich hier ein Ausgleichen, in gewisser Hinsicht ein Abflauen geltend, man vergleiche die entsprechende Veränderung im Spät-Metzer Elfenbein des Brit. Mus. (Abb. Dalton, Taf. 24, No. 46), einem der Adalbero-Gruppe angehörenden Elfenbein, Berlin (K. F.-Mus., Tafelwerk 14, No. 41)[1]) und der Kölner Holztür (Abb. Renard, „Cöln", Fig. 29). Die erstgenannte der drei Darstellungen bildet auch die nächsten Analogien für den jugendlichen, nach abendländischer Art reitenden Christus, während wir doch eigentlich, wie in der Taufe, den bärtigen Christus erwarten sollten, zumal bei einer Szene, die schon zum Passionszyklus gehört. Der flatternde Mantelzipfel kann als Überbleibsel einer weniger erstarrten Redaktion aufgefaßt werden.

Fol. 51v. Ostern. Die Frauen am Grabe (Gage, Taf. 20). Mit den karolingischen Darstellungen auf dem Florentiner Elfenbein

[1]) S. S. 12 Anm. 1.

(Jahrb. d. p. K. 1905, Abb. S. 50), im Utrecht-Psalter (Psalm XV, Tikkanen, Fig. 212 und Symb. Apost., Springer, Taf. 10) und im Drogo-Sakramentar (Abb. Michel I, 1, S. 365) hat unser Typ die Mischung vom Matthäus- und Markustext gemeinsam: ein Szepter haltend, sitzt der Engel auf dem abgewälzten Stein vor dem Grabe, den drei von rechts nahenden Frauen zugewandt; auf der anderen Seite des Grabes liegen wie im Sakramentar die schlafenden (4) Soldaten. Von seinen altchristlichen Vorläufern dagegen unterscheidet sich unser Bild vor allem darin, daß der Grabbau nicht rund, sondern länglich mit zwei Türmen, und die drei Frauen ruhig stehend und einander gleich wiedergegeben sind, letzteres entsprechend der Tendenz zum Steifen und Hieratischen, die uns schon öfters begegnet ist. Beide Symptome sind den Auferstehungsbildern der Spät-Metzer Schule eigen, man vergleiche die unter sich so ähnlichen Szenen auf den Deckeln der Pariser National-Bibliothek, Ms. Lat. 9453, und der Kirche zu Gannat (Cahier, Mélanges, Taf. 7). Im einzelnen differieren die Elfenbeine allerdings so sehr mit der Miniatur, daß keine Folgerungen aus der Übereinstimmung gezogen werden dürfen. Nur auf die Ähnlichkeit in der Form der gewölbten Ziegel und der rechteckigen Quadersteine mag hier noch hingewiesen werden (während in der „Dagulf-Gruppe“ die Ziegel flach sind und über Eck stehen). Deutlicher als bei den Elfenbeinen ist auf unserm Bild das im Grabe zurückgelassene Schweißtuch gegeben.[1])

Fol. 56v. Der ungläubige Thomas (Gage, Taf. 21). Abgesehen von einer gewissen, aber wegen der verschiedenen Raumverhältnisse schwer kontrollierbaren Ähnlichkeit mit der entsprechenden Szene im Drogo-Sakramentar (New Pal. Soc. 186 g) zeigt unser Bild wenigstens in der Figur des Thomas große Übereinstimmung mit Wiedergaben des gleichen Themas auf zwei Elfenbeinen der „Dagulfgruppe“, den Platten zu Manchester und Narbonne (Jahrb. d. p. K. 1905, Abb. S. 60). Christus ist indes bei beiden völlig bekleidet, auch fehlt die Mandorla, die ihn in unserm Bild ebenso wie in der Taufe und der jetzt folgenden Szene umgibt.

Fol. 64v. Fest der Himmelfahrt (Gage, Taf. 22; Westw., Taf. 45; Burlington Exhib., Taf. 17). In der karolingischen Kunst wurde das Motiv des zum Himmel auffahrenden Christus

---

[1]) Paul Weber, „Kirchliches Schauspiel und Christliche Kunst“ hat auf Beziehungen zum englischen Spiel hingewiesen (ausgehend von den Elfenbeinen), auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

entweder naturalistisch gegeben, indem man ihn ebenso wie auf einigen altchristlichen Beispielen einen steilen Abhang hinaneilen ließ,[1]) oder er wurde dargestellt, wie er eben in den Lüften entschwebt, entweder auf die Zurückbleibenden herabblickend[2]) oder aber den Blick nach oben richtend der Hand entgegen, die ihm aus den Wolken entgegengestreckt wird;[3]) hierbei war reichliche Möglichkeit zum Variieren der Stellung gegeben. Daneben treten im X. Jahrh. ganz fest begrenzte, immer wiederkehrende Typen auf, so die aus der byzantinischen Kunst genommenen Schemata des in der Mandorla thronenden[4]) oder stehenden Christus oder die in unserer Handschrift vorkommende Version, die den Herrn in der Mandorla durch die Lüfte eilend darstellt: ähnlich wie im Drogo-Sakramentar ist er von der Seite gesehen, wie dort hält er in der Linken den langen Kreuzstab, es fehlt jedoch der Boden unter seinen Füßen. Unser Typ scheint wie der des in der Mandorla nach oben schwebenden, von vorn gesehenen Christus[5]) aus karolingischen Vorlagen im X. Jahrh. umgebildet zu sein; ihm gehören vor allem an die Himmelfahrtsbilder auf den schon erwähnten Elfenbeinen zu Manchester und Narbonne und der den Apostelkästen nahestehende Deckel zu Minden (Abb. Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Minden, Taf. 41 b).[6]) Letzterer fällt indes dadurch aus der Reihe heraus, daß die dem Vorgang zuschauenden Apostel in heftiger Erregung gezeigt werden, während bei den drei übrigen die Bewegung sich auf die gleichmäßige, Biegung des Körpers in den Hüften und eine ebenso gleichmäßige durch die Arme zum

---

[1]) Drogo-Sakramentar, Abb. New-Pal. Soc. 185 b. — Bastard V, 137. — „Reidersche Tafel“, München, Nat.-Mus. Katalog V, Taf. VI, 157.

[2]) Weimarer Elfenbein: Abb. Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902, S. 91.

[3]) Utrecht-Psalter: Canticus Habakuk, Tikkanen, Abb. 210; *Symbolum Apostolorum*, Springer, Taf. X, Bibel von St. Paolo (Phot. Moscioni 3114, R. de Fleury, „La Sainte Vierge“ I, Taf. 3).

[4]) Dieser Typ begegnet im Aethelstan-Psalter (s. S. 6).

[5]) Beispiele: Deckel des Gandersheimer Evangeliars (Abb. Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902, S. 99, Bau und Kunstdenkmäler Braunschweigs V, Taf. 10). — Elfenbein des South.-Kens.-Mus., Phot. 16182. — Prümer Antiphonar, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 9448, Abb.: Z. f. chr. K. 1906, XIX, S. 15.

Arsénalbibliothek 33, Abb.: Rohault de Fleury, „La Sainte Vierge“, Taf. C.

[6]) Ferner schließen sich an die Darstellungen auf dem Buchdeckel des Evangeliars Kaiser Ottos im Domschatz zu Aachen (Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 1904, Taf. II) und auf einem Fragment im Domschatz zu Essen (Humann, Georg, „Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen“ 1904, Taf. 20); bei letzterem treffen wir die Strahlenmandorla wieder. Im XI. Jahrh. ist das Schema sehr beliebt in Deutschland.

Ausdruck gebrachte Gebärde des Staunens beschränkt. Auch diese steifere Auffassung kennen wir aus der byzantinischen Kunst, die in diesem Fall die Madonna in Orantenstellung en face in die Mitte der Komposition stellt. Hierin scheint unser Künstler noch zu schwanken, nähert sich aber dieser zuletzt besprochenen Version. Auf die Unterschiede in dem Fliegen der Engel und in dem Verhältnis der Hände Gott Vaters und Christi brauche ich wohl nicht einzugehen, es soll nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Hand Gott Vaters in der Miniatur und in den nächstverwandten Darstellungen von einem mandorlaartigen Kreissegment[1]) umgeben wird.

Fol. 67ᵛ. Pfingsten (Gage, Taf. 23). Die Apostel sitzen hier auf einem Kreisbogen, ein Motiv, das in der byzantinischen Kunst allgemein üblich ist und dessen früheste Beispiele von Heisenberg im Anschluß an seine Rekonstruktion der Mosaiken der Apostelkirche zu Byzanz besprochen werden.[2]) Wie in den Apostelbildern am Beginn unseres Zyklus, im „Thomaswunder“ und der „Himmelfahrt“, wird Petrus unbärtig gegeben.[3]) Über den Aposteln schwebt die Taube, umgeben von einer Mandorla und begleitet von zwei Engeln; aus ihrem Schnabel flutet flammenartig Feuer herab auf die Jünger.

---

[1]) Schon in dem etwa 30 Jahre späteren Missale zu Rouen begegnet ein neuer Typ, der Christus darstellt, wie er eben in Wolken entschwindet, so daß nur die untere Hälfte des Körpers sichtbar ist (fol. 81ᵛ, Wilson, Taf. IX). Dieses Schema wird auch ferner in der englischen Kunst angewandt.

Beispiele: saec. XI. British Museum, Psalter Tib. C, VI, fol. 14ʳ.
„ „ British Museum, Antiphonar Caligula A XIV, fol. 18ʳ.
„ XII. Hildesheim, Albani-Psalter, fol. 27ᵛ.
„ „ Cambridge, Pembroke College, No. 120 *Novum Testamentum* (Abb. James Cat., nach S. 123).
„ „ Glasgow, „Huntarian-Psalter“ U. 3. 2. Abb. New-Pal. Soc. 190a.
„ „ British Museum. Nero C. IV, Winchester-Psalterium, fol. 27ʳ.

Vgl. auch den „Tod Enochs“ im Caedmon der Bodleiana Jun. 11, fol. 61, Archäologia XXIV, Taf. 85, vielleicht das älteste Beispiel für unseren Typ.

[2]) A. Heisenberg, „Grabeskirche und Apostelkirche“ 1909, S. 160ff., S. 210 u. Tafeln; auch Omont, Taf. XLV (Gregor v. Nazianz Ms. grec 510).

[3]) Da mit der Figur, die Petrus symmetrisch gegenübersitzt, wahrscheinlich Paulus gemeint ist, so haben wir hier ein Beispiel für den seltenen Fall, daß auch dieser Apostel ohne Bart dargestellt wird. Ähnliches findet sich noch im Missale zu Rouen, fol. 81ᵛ und 84ᵛ (Wilson, Taf. IX und X); für den un-

Fol. 70v. Der thronende Christus (GAGE, Taf. 24).[1]) Umgeben von einer Mandorla thront Christus auf dem Regenbogen, die Rechte erhebt er segnend, mit der Linken stützt er ein schmalgeformtes Buch auf den Oberschenkel auf; auch er vermeidet es, das Buch mit der bloßen Hand zu berühren und bedeckt die fassenden Finger mit dem Manteltuch.[2]) Was die Stellung Christi betrifft, fällt die Symmetrie der Kniee und der darüber geworfenen Teile des Obergewandes auf; diese in der spätantiken und mittelalterlichen Kunst ganz ungebräuchliche Art der Drapierung ist nur noch von einem Berliner, der Dagulf-Gruppe angehörenden Elfenbein her bekannt (K. F.-M., Tafelwerk No. 39 A). Viel interessanter ist eine andere Eigenart der Kleidung; die breite perlengeschmückte Stirnbinde, die Christus trägt. Eine Parallele bietet der Gekreuzigte im Regensburger Uta-Codex (SWARZENSKY, Taf. XIII, No. 30),[3]) der in seiner langen Gewandung ganz orientalisch anmutet. Sollte nicht beide Male die gleiche Auffassung vorliegen, die uns entgegentritt in einer Reihe von syrischen Liedern, die BAUMSTARK mit östlichen Kreuzigungsdarstellungen in Beziehung gebracht hat und in welchen Christus als König besungen wird.[4])

Fol. 90v. Fest der Heiligen Aetheldrytha (GAGE, Taf. 25). Die Heilige hält in der Linken einen Lilienzweig, der sich in zwei

---

bärtigen Petrus dagegen liegen zahlreiche Analogien aus dem Bereiche der angels. Kunst vor.

Beispiele: Brit. Mus. GALBA A, XVIII, Aethelstan-Psalter fol. 2v.
„ „ VESPAS A, VIII fol. 2v (Abb. Reprod. I, 4).
„ „ HARLEY 76 (aus Bury) fol. 7v.
„ „ STOWE 944 fol. 6r (Abb. Reprod. II, 6).
„ „ Tib. C. VI, fol. 15r, 15v u. Titus DXXVI, fol. 19v.
Rouen y 7, fol. 29v.
Besançon Evangeliar 14, fol. 11v.
Brüssel, HERZOG v. ARENBERG Evangeliar, 5. Seite der Canones.
Cambridge Pembroke Coll. 301, fol. 4r.

Man braucht deshalb nicht an Zusammenhang mit altchristlichen Darstellungen (Sarkophage) zu denken, besonders wenn man sieht, wie innerhalb des Benedictionale die Zahl der bartlosen Jünger zunimmt.

[1]) Möglicherweise fehlt hier ein Blatt, das auf der Versoseite eine Miniatur zum Trinität-Sonntag enthalten hat, s. WARNER, S. XXVII.

[2]) Derartige schmale, längliche Bücher sind uns erhalten. Beispiele: Paris, Bibl. Nationale Lat. 8824 „Psautier Tripartite" (18 × 52,5 cm) saec. XI. London, British Mus. HARL. 5431 (8 × 23 cm). Vgl. die länglichen Elfenbeindeckel aus karolingischer Zeit.

[3]) G. SWARZENSKY, „Die Regensburger Buchmalerei" 1901, S. 93.

[4]) A. BAUMSTARK, „Der Crucifixus mit dem Königlichen Diadem . . ." Römische Quartalschrift XXIV, 1910, S. 30ff. (besonders S. 45ff.).

blütentragende Stengel teilt.[1]) Mit dem an den Körper angelegten rechten Unterarm und der Hand stützt sie ihr Buch. Sie ist von vorn gesehen, den Kopf wendet sie leicht nach rechts. Jedes irgendwelche Örtlichkeit andeutende Beiwerk fehlt, wodurch die Darstellung den Charakter eines reinen Repräsentationsbildes erhält. Da Aetheldrytha die Gründerin und Schutzheilige Elys ist, so wurde ihr Kult wahrscheinlich nach der Reorganisation dieses Klosters durch Bischof Aethelwold 970 in Winchester eingeführt.

Gegenstück: Fol. 91[r]. *„Ops unus et aeternus deus“* (Gage, Taf. 26). Der bärtige Christus bis über die Hüften sichtbar, hält in der Linken sein Buch, die Rechte streckt er zum Segen aus; das Ganze ist eingefaßt von einem Medaillon, dessen Konturlinien sich oben und unten nähern[2]) (es zeigt sich hier dieselbe Tendenz, die auf der ersten Seite die hufeisenförmigen Bögen am Ansatz schmaler bildet als am Scheitel).

Fol. 92[v]. Johannes Geburt und Namengebung (Gage, Taf. 27). Bei der Darstellung der liegenden Elisabeth, der die obere Hälfte der Bildfläche eingeräumt ist, hat der Künstler, bzw. seine Vorlage, das früher bevorzugte vierfüßige Gestell weggelassen und statt dessen dem vielfach gefalteten Bettuch das sonst übliche byzantinische Polster untergelegt, das, obwohl es nicht sichtbar ist, den Kontur der Decke bestimmt. Die nächste Parallele hierzu bietet die Geburt Christi auf dem Elfenbein, München, cim. 143, doch fehlt im Benedictionale diesmal die dienende Frau, auf die in der Johannes-Geburt des Utrechtpsalters (Tikkanen, Abb. 207) nicht verzichtet worden ist.

Die darunter dargestellte Namengebung mit dem schreibenden Zacharias und vier zuschauenden Juden (zwei Männer, zwei Frauen)

---

[1]) Warner macht mit Recht darauf aufmerksam, daß dieser Zweig vollständig denen auf dem Palmsonntagbild (fol. 45[v], Taf. 19) gleicht, also wahrscheinlich auch eine Palme darstellen soll. Da Aetheldrytha nicht als Märtyrerin angesehen wurde, so folgt, daß die Palme nicht immer das Symbol des Martyriums bedeutet. Dieses Resultat ist wieder nützlich für die Deutung der Frauenfiguren in den Handschriften:

British Mus. Vespas. A, VIII (Reprod. I, 4).
„ „ Evangeliar Harley 76, fol. 9[r] aus Bury.
Cambridge Pembroke Coll. 301 (Evangeliar), fol. 2[v].
„ Trinity Coll. B. 10, 4 (Evangeliar), fol. 12[v].

Es wäre denkbar, daß in allen 4 Fällen Aetheldrytha gemeint ist, da die Handschriften dem weiteren Winchesterkreis (z. T. Ely ?) ihrem Schmuck nach angehören.

[2]) Gegensatz zu der Segengebärde mit einwärts gebogenem Unterarm, wie sie auf zahlreichen byzantinischen Denkmälern vorkommt.

ist in karolingischer und ottonischer Zeit selten; nur das Drogo-Sakramentar bietet ein analoges Bild, ohne daß eine Beziehung festzustellen wäre (Bastard 136).

Fol. 95ᵛ. Peter und Paul (Gage, Taf. 28). Dekorative über eine Fläche verteilte Darstellungen der beiden Martyrien sind mir sonst nicht bekannt, die entsprechende Szene im Drogo-Sakramentar (Bastard 135) unterscheidet sich prinzipiell durch den impressionistischen Charakter der Erzählung. Wertvoller scheint es, den umgekehrt ans Kreuz geschlagenen Christus mit den Kruzifixdarstellungen der Metzer Gruppe zu vergleichen. Während bei den letzteren die Arme schon etwas gebeugt und die Augen geschlossen sind, vertritt unser Bild den wahrscheinlich vorangehenden Typ des stehenden, lebenden Christus, wie er in Werken des IX. Jahrh. begegnet.[1]) Der Kruzifix des Missale zu Rouen (Wilson, Taf. 6) entspricht vollständig den Beispielen der Metzer Schule, dagegen ist in späteren englischen Darstellungen ein noch ausgesprocheneres Hängen zu bemerken (z. B. Holkham-Hall 16, fol. 1ᵛ und Arundel-Psalter 60, fol. 52ᵛ). Entsprechend rückt der Knoten des Lendenschurzes allmählich von der Mitte nach der linken Hüfte. Die Stellung des Apostel Paulus erinnert an das Niederfallen der Heiligen auf byzantinischen Martyrienbildern;[2]) doch steht dort der Henker hinter seinem Opfer, so daß er nur zum Teil sichtbar ist.

Fol. 97ᵛ. Der Heilige Swithun (Gage, Taf. 29). Wie das Bild der Aetheldrytha und möglicherweise das soeben besprochene Blatt ist auch die Darstellung des Bischof Swithun in Winchester geschaffen, doch hat man diesmal die Figur des stehenden Heiligen mit einer dekorativ behandelten, einfachen Bogenarchitektur umgeben. Der Mittelpfeiler ist durch die menschliche Gestalt verdeckt, nur die Basis ist sichtbar, ganz analog den Bildern am Beginn der Handschrift.

Fol. 99ᵛ. St. Benedict, der Abt (Gage, Taf. 30). Da in der zugehörigen Benediction (zum 11. Juli) die Übertragung der Gebeine Benedicts nach Fleury gefeiert wird, unsere Handschrift aber, wie wir sehen werden, schwerlich künstlerische Anregungen von

---

[1]) Vgl. die karolingischen Kreuzigungsdarstellungen: saec. IX.
„Evangeliar Franz II.", Bibl. Nat. Lat. 257 (Bastard 183, Michel I, 1, S. 368).
„Metzer Sakramentar", Bibl. Nat. Lat. 1141 (Bastard 197).
Elfenbein, Berlin K. F.-Mus. (Abb. Tafelwerk XII, No. 39, Jahrb. d. p. K. XXVI, 1905, S. 56).

[2]) S. *„Menologium Basilii" (Codices e Vaticanis phototypice expressi VIII).* „Gregor v. Nazianz". Paris, Bibl. Nat.-Ms. gr. 510, Omont, Taf. XXII.

Fleury empfangen haben kann, wird auch für die Erfindung dieses vorzüglich komponierten und durch die Ansicht von zwei Städten bereicherten Heiligenbildes unser Künstler verantwortlich gemacht werden müssen. Es scheint allerdings, als ob die untere Hälfte der Figur mit den mantelartigen Horizontalfalten über den Hüften nicht zu der den Oberkörper bedeckenden Mönchskutte passe.[1])

Fol. 102v. Der Tod Mariä (Gage, Taf. 31). Das Bild, das die Jungfrau zeigt, wie sie sich noch an die drei klagenden Begleiterinnen wendet, während unten die Apostel (9) sich besprechen, weicht völlig ab von den üblichen, byzantinisch beeinflußten Transitusdarstellungen und steht meines Wissens in der Kunst allein da, abgesehen von der abhängigen Wiedergabe im Benedictionale Rouen (s. unten). Der Liebenswürdigkeit von Prof. von Dobschütz verdanke ich den Hinweis auf die vollständig entsprechende Stelle in zwei Texten, die Tischendorf in den „Apokalypses Apokryphae" (1866) veröffentlicht hat.[2]) Sogar die Namen der drei Dienerinnen, die Maria ihr Leben hindurch begleitet haben sollen, werden genannt. So wird es bis zu einem gewissen Grad erklärlich, daß auch bei so vielen anderen Darstellungen unseres Kreises eine Frau der Maria folgt, bezw. ihr hilfreiche Dienste leistet.

Für das Fehlen der verlorenen Miniatur zum Fest des Heiligen Michael bietet einen gewissen Ersatz das entsprechende Bild im Psalter Brit. Mus. Tib. C VI (fol. 16r) (Herbert, Taf. 14), der, wie ich zeigen werde, ebenfalls in Winchester geschrieben wurde, wenn auch ungefähr 70 Jahre später.

Fol. 118v. Weihe der Kirche (Gage, Taf. 32). Warner erinnert an die Verse, die der Mönch Wulstan, einer der Biographen des Heiligen Aethelwold dem hier angedeuteten Bauwerk und besonders dem hoch auf einem Turm schwebenden Hahn widmet.[3]) Mit Warner möchte ich davon absehen, in den beiden Städtebildern im Hintergrund einen bestimmten Hinweis auf die Abtei in Winchester zu sehen, wenn auch der Künstler den einen Turm mit einem solchen Hahn verziert hat, in Analogie zu dem Schmuck des Gebäudes im Vordergrund (vgl. dagegen Athenaeum 4351, 1911,

[1]) Vgl. die im Stil so verschiedenen Darstellungen Benedikts in den Handschriften Arundel 155, fol. 133r (Abb. Warner, „Illum. Mss.", Taf. X) (Canterbury) und Tib. A, III, fol. 117v (Westw. S. 129), die beide der Mitte des XI. Jahrh. angehören.

[2]) „Transitus" A, S. 115. „Transitus" B, S. 130. Die Namen der Frauen bei A. Sepphora, Abigea und Zaël.

[3]) Migne, Patrol. C XXXVII, S. 111.

S. 311, 312). Die Altardecke paßt sich diesmal wesentlich besser der bedeckten Form an als bei der „Darstellung im Tempel“ (GAGE, Taf. 18), fol. 34v. Szenen, in denen wie hier liturgische Handlungen vollzogen werden, begegnen ähnlich im Drogo-Sakramentar, sowohl in der Handschrift wie auf dem Deckel, ohne daß eine Abhängigkeit zu konstatieren wäre. — Ein Hahn als Schmuck eines Turmes begegnet auch in der Kopie des Utrecht-Psalters, Brit. Mus. HARL. 603, fol. 3v, unabhängig von der karolingischen Vorlage.

Wie wir gesehen haben, liegen bei einer Reihe der besprochenen Szenen auffallende ikonographische Beziehungen zur „späten Metzer Schule“ vor, und unsere nächste Aufgabe wird deshalb darin bestehen, auch das Ornament unserer Handschrift zum Vergleich heranzuziehen. Wir gehen diesmal aus von der kontinentalen Gruppe, deren Schmuck so gut wie keine Abwandlung zeigt und sich daher leicht in ein Schema bringen läßt. Als Material dient stets ein längliches, am Rand gezacktes Akanthusblatt, dessen Spitze ab und zu umgebogen wird, namentlich wenn die freie Entfaltung infolge des Raumes unmöglich ist. Am häufigsten wird es dazu verwandt, einen Bildrahmen in der Weise zu füllen, daß aus drei solchen Blättchen zusammengesetzte, in der Größe alternierende Palmetten dicht nebeneinander gesetzt, bezw. ineinander geschoben werden. Die größeren Palmetten umschließen mit den äußeren
Taf. III, v Gliedern wie mit einem Halbkreis das kleinere Zwischenstück, das mit seinen Blattspitzen häufig die umgebenden Blättchen etwas überschneidet. Daß mehr als drei Blätter zu einer Gruppe vereint werden, begegnet meines Wissens nur auf der Berliner Tafel (Tafelwerk XIII, 31), die sich überhaupt durch größere Freiheit und einen gewissen Reichtum in der Anordnung von den Verwandten unterscheidet Häufig kommt es vor, daß ein oder drei kleine Blattspitzen den Ansatz der Mittelglieder verdecken (viel anspruchsvoller tritt dies „Bodengewächs“ auf in der Reimser Tafel der Münchner Bibl. cim. 57, Phot. Teufel 5423). Gelegenheit zu freier Entfaltung der Blätter wird geboten, wenn diese aus Ranken hervorsprießen und dazu dienen, eine größere Fläche zu füllen. Eine Reihe scheint hier von den festgefaßten Bildungen des Gandersheimer Deckels (Abb. Jahrb. d. p. K. 1902, S. 99) über den Simson-Kamm im Louvre[1]) und die Platte bei Dyson Perrins zu dem Kölner Heribert-Kamm zu führen (Abb. Z. f. chr. K. XX, 1907, S. 37), namentlich die Rückseite des zuletzt genannten Elfenbeins ist fast ganz bedeckt von

[1]) Abb. MOLINIER, Catalogue des ivoires (1896) No. 17.

dem reich wuchernden, verhältnismäßig breitblättrigen Akanthus; wie Strahlen wachsen die einzelnen Blätter hervor aus dem Stengel, der seiner Substanz nach sich kaum mehr von jenen unterscheidet, auch die manschettenartigen Ansatzknoten werden weich und breit oder sie fehlen ganz. Daneben soll noch ein etwas für sich stehender, aber mit der genannten Gruppe verwandter Kamm genannt werden, der aus den Ardennen stammt und im Brüssler Musée des Arts décoratifs aufbewahrt wird (Cat. des Ivoires No. 5, Laurent, S. 76 ff.). Er bietet insofern die nächste Analogie zu dem Rosettenblattwerk unserer Handschrift, als hier überhaupt kein stofflicher Unterschied zwischen Stil und Blättern besteht; außerdem ist die seitliche Zähnung im Verhältnis zu den Metzer Stücken eingeschränkt und der Schnitt an der Blattspitze abgerundet worden; auch die Art, wie die Blattenden umgeschlagen oder eingerollt sind, ist bisher nicht begegnet und steht gerade dem Stil unserer Rosetten und Kapitäle nahe. Schließlich ist noch eine mit Ranken und Vögeln verzierte Schale des Brit. Mus. zu erwähnen, weil die hier auftretenden Blattrosetten möglicherweise verwandtschaftliche Beziehungen zu den unseren haben; namentlich trifft dies zu für das Mittelstück, das nach Art der orientalischen Blüten aus einem Kreis und acht daraus hervorwachsenden abstrakt gehaltenen Blättchen besteht (Abb. Archaeologia LXI, Taf. 47 (Dalton).[1]) Suchen wir weiter nach Vorstufen für die reichen Eckverzierungen des Benedictionale, so kommen noch in Betracht die sternförmigen, allerdings kleinen und nüchternen Rosetten, die den Rand des Berlin-Münchner Apostelkastens schmücken. Eine Einlage, die wahrscheinlich aus farbigem Glas oder Edelmetall bestanden hat, ist ausgebrochen. Andererseits hat auch die Hypothese Warners viel für sich, wonach vielleicht die Eckverzierung auf Metalleinbänden die Anregung zu unseren Rosetten gegeben hätte: es ist zu denken an einen Buchdeckel in der Art von Paris, Bibl. Nat. Ms., Lat. 817 (Exposition No. 274).

Mit mehr Erfolg lassen sich die Bordüren der Metzer Elfenbeine mit denen des Benedictionale vergleichen; man nehme dazu etwa das Rahmenblattwerk auf fol. 19^{v}, Taf. 14 oder fol. 25^{r}, Taf. II–III Taf. 17, um die Herkunft von einer gemeinsamen Vorlage zu erkennen. Bei diesem Auswählen wird man jedoch gewahr, auf wie

[1]) Das Motiv des Weinlaubs und der Vögel, das ebenso wie hier auf den erwähnten Kämmen zu Paris und Brüssel und auf dem Gandersheimer Deckel begegnet, scheint in der Schule beliebt gewesen zu sein, vgl. auch den Kamm im Domschatz zu Nancy (Abb. Darcel, Exposition du Trocadéro, 1888).

verschiedenem entwicklungsgeschichtlichen Stadium jene Gruppe und unsere Handschrift gerade in bezug auf das Ornament stehen; dort stereotyp festgelegte Formen, hier von Anfang an Wachstum und Veränderung. Wie sich dieser Werdeprozeß weiter vollzieht, das zu zeigen, von Seite zu Seite, von Handschrift zu Handschrift, ist eine wesentliche Aufgabe der vorliegenden Studie; bleiben wir zunächst beim Ornament des Benedictionale, dessen künstlerische Eigenart und Entwicklung charakterisiert werden muß, ehe wir zu den nächstfolgenden Handschriften übergehen.

Was die ornamentale Einfassung der Bilder betrifft, so lösen sich in beliebiger Reihenfolge Arkaden und viereckige Rahmen ab.[1]) Dabei bieten jeweils die Abschlüsse und Gelenke, d. h. bei jenen die Basen und Kapitäle, bei letzteren die Ecken, Gelegenheit zu besonders reicher Entfaltung üppigen Akanthusblattwerks, auch die Mitte der Rahmenstreifen und die Scheitel der Bogen werden bald mit Rosetten verziert. Zunächst ist der Künstler freilich zurückhaltend: auf den ersten drei Bildern sind die Basen noch streng tektonisch ohne Blattschmuck gebildet, drei Wülste wechseln mit zwei Hohlkehlen; dem entsprechen die Kapitäle des zweiten Bildes; beim folgenden dritten begleitet ein einfacher Blattfries, auf den wir noch zu sprechen kommen werden, die Hohlkehle. Ganz verschieden dagegen ist das erste Kapitälpaar: eine fünfteilige Palmette mit oben umgeschlagenen Blättern füllt hier den Raum zwischen der oberen und unteren Platte aus; an das mittlere Blatt schließen sich wie bei den korinthischen Kapitälen zu beiden Seiten zwei Einrollungen an. Man vergleiche nun dieses verhältnismäßig einfache Gebilde mit den Kapitälen und Basen der folgenden vier Apostelbilder (Gage, Taf. 6—9). Anscheinend ein Dutzend verschieden hoher, aber durchweg dünngeschnittener Blätter werden zu den mannigfaltigsten Palmetten vereint und schließen sich zu einem die Fläche völlig bedeckenden, an Richtungen reichen symmetrischen Muster zusammen, bei dem nur die Mittelvertikale und einige andere senkrecht gestellte Blätter an die ursprüngliche Bedeutung erinnern. Obwohl wir, streng genommen, der umgebogenen Blattenden wegen, von reliefartigem Schmuck sprechen müßten, so zeigt doch die Weiterentwicklung in unserer und den verwandten Handschriften, daß mit der Umwandlung vom Tektonischen zum

[1]) Einen Kleeblattbogen zeigt fol. 21 r, die Zierseite, neben der die verlorene Miniatur zum Fest der unschuldigen Kinder ursprünglich gestanden hat. (Nicht bei Gage.)

rein Dekorativen das Bewußtsein für das Dreidimensionale verloren gegangen ist. Es sei besonders darauf aufmerksam gemacht, wie beim zweiten Apostelbilderpaar Kapitäl und Basen höher gestaltet werden, um dem wuchernden und sich verschlingenden vegetabilen Füllwerk mehr Raum zu geben. Beinahe völlig verschwindet die Betonung der Vertikalrichtung auf den zwei folgenden Bildern mit Arkadeneinfassung (Taf. 13 und 18), die Akanthusblätter werden länger, elastischer und durchflechten sich enger. Einige von ihnen stoßen einen feinen, sich einrollenden Staubfaden ab (Gage, Taf. 18), zugleich treten auch ungezähnte Blätter auf, die auf dem zweiten Bild sich spalten in einen kürzeren, annähernd sichelförmigen und einen schmalen, länglichen Teil. Nach wie vor findet sich daneben niederes Gewächs, das den Ansatz der großen Blätter verdeckt.

Dieses verschwindet bei den folgenden Beispielen (Gage, Taf. 21, 23, 27); dagegen finden wir hier als Folge einer Entwicklung, die sich im Rosettenblattwerk vollzogen hat, wieder vertikal gestellte Mittelpalmetten, die großenteils von vollständig flach gelegten, fünffach gezackten Blättern gebildet werden. Die beiden letzten Arkaden (Gage, Taf. 29 und 30) bringen abermals eine interessante Neuerung: über dem unteren wagrechten Stab (von Platte darf man nicht mehr reden) wird ein Kreisbogen errichtet, den sich umbiegende Blattspitzen umklammern (Gage, Taf. 31); das vorhergehende Beispiel (Taf. 29) zeigt bei den Basen stattdessen einen wagrechten Stab, der die Mittelparallele zwischen den beiden einfassenden Leisten bildet, und nur durch die herumgreifenden Blattenden gehalten wird (vgl. dazu die Rosetten in der Mitte der Langseiten, Taf. 30).

Ganz entsprechend verläuft die Entwicklung der Eckrosetten, nur daß wir diese unvermittelt auf einem schon recht ausgebildeten Stadium antreffen, für das auch in benachbarten Kunstsphären genügende Vorstufen nicht gefunden werden konnten. Die ersten Beispiele auf fol. 9^{v} und 15^{v} (Taf. 11, 12) zeigen in der Mitte eine Taf. I, IV
von oben gesehene Blume, bei der gespaltene Kelch- und glattgerandete Blütenblätter miteinander wechseln, so daß beide gleichmäßig zur Geltung kommen. Unter dieser sternförmigen Rosette sprießen acht schmale, lange Blätterpaare hervor, die sich sofort trennen und so mit 16 weich geschwungenen Armen einen Rahmen, der das erste Mal kreisrunde, dann viereckige Gestalt hat, überschneiden bzw. durchdringen. Während die kürzeren von ihnen sich mit umgebogenen Enden an ihn klammern, schießt die andere Hälfte weiter, um ebenfalls nach einer graziösen Biegung und

symmetrischer Annäherung an den Nachbar das Ende umzuschlagen; auf dem zweiten Bilde haben sich die acht längsten zuvor paarweise durchschlungen. Die nächsten Beispiele (fol. 19^{v}, 22^{v}, Taf. 14, 15) unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, daß an Stelle des Sternes eine achtblättrige, orientalische Blüte die Mitte einnimmt (vgl. die Silberschale des Brit. Mus.). Neben den Akanthus treten auch hier Blütenblätter, und beide lösen lange, sich einrollende Schößlinge ab, wie bei den Kapitälen auf fol. 34^{v} (Taf. 18). Die stoffliche Differenzierung der Blätter charakterisiert auch die nächsten
Taf. II zwei Seiten (fol. 24^{v}, 25^{r}, Taf. 16, 17), auf denen die sehr kleine Mittelblüte von einem breiten Reif umschlossen und somit ein zweites Rahmenstück eingeführt wird, das zu dem bisherigen konzentrisch verläuft. Diese Verdoppelung wird beibehalten: bald schließt der Kreis, bald das Viereck die Mittelrosette ein, während das äußere Glied jeweils den ausstrahlenden Blättern als Gerüste dient. Auf den folgenden Seiten mit viereckigem Rahmen (fol. 45^{v}, 51^{v}, 64^{v}, Gage, Taf. 19, 20, 22) vollzieht sich dann die schon angedeutete Metamorphose, die das vielverschlungene elastische Blattwerk zu einem straffen, schwer biegsamen Akanthus umformt, dessen Blätter zu schmalgestielten Palmetten vereint, strahlenartig aus der Mittelblüte hervorwachsen und ganz in der Fläche ausgebreitet sind. Blütenblätter sind spärlich, Staubfäden fehlen ganz. Der Umbildungsprozeß zu diesen monumentalen Sternen ist vollzogen in der Scheitelrosette (fol. 56^{v}, Taf. 21) und bei dem Eckschmuck des Himmelfahrtsbildes (fol. 64^{v}, Taf. 22). Mit Ausnahme der Rosetten auf fol. 90^{v} und 91^{r} (Taf. 24, 25), die einen mehr gelockerten, spielerischen Charakter tragen, bleibt der Rest der Reihe dem zuletzt geschilderten Typus treu; neu ist dagegen, daß mehrfach an Stelle der die Mitte stark betonenden Blüten Vierecke treten, wodurch meines Erachtens die Tendenz der Expansion noch deutlicher fühlbar wird. So erklärt sich auch die Entwicklung der Scheitelrosette, die zuerst aus einem kreisrunden Medaillon mit etwas übergreifendem Blattwerk besteht (fol. 17^{v}, Taf. 13), dann aber die Strahlen des Akanthus weiter und weiter in der Richtung des Arkadenbogens aussendet, so daß schließlich nicht viel mehr als die Hälfte des Bogenfeldes für den radial gestellten Blattfries übrig bleibt (fol. 67^{v}, Taf. 23, ferner Taf. 29, 31); ähnlich wird auf den vier Seiten des rechteckigen Rahmens (fol. 90^{v}, 91) die entsprechende althergebrachte Bordürenfüllung vollständig verdrängt durch lange Akanthusblätter, die in ungefähr vertikaler Richtung innerhalb der Leisten aus den Teilungsmedaillons hervorwuchern.

Es bleibt nun noch übrig, die Wandlungen zu verfolgen, die jenes in die Bordüren eingeschlossene Ornament selbst durchmacht, von seiner Übernahme aus den wahrscheinlich karolingischen Vorlagen bis zu dem endgültigen Zurückweichen vor dem Rosettenblattwerk. In seiner einfachsten Gestalt, völlig in die Fläche ausgebreitet, begegnet es in dem gestelzten Bogen fol. 1r, in der Hohlkehle der Kapitäle auf fol. 2r (Taf. 5) und als Füllung der horizontalen Rahmenleisten auf fol. 9v, dem Adventbilde; die Art, wie hier fünf- und dreiteilige flache Blätter wechseln, erinnert an das antike Lotosblüten- und Palmettenmuster, das wir erhalten, wenn wir in unserm Fall vom Umriss die Blätter abstrahieren und nur die Adern sprechen lassen.[1]) Die Entwicklung vollzieht sich nun so, daß die äußeren Blatteilchen selbständig behandelt und wieder dreigeteilt werden, und daß das der Lotosblüte entsprechende Glied mehr und mehr die benachbarten Palmetten umfaßt. In den senkrechten Rahmen auf fol. 1v und 2r wird letzteres stets aus einem ungeschlitzten und einem gezähnten Blatt gebildet, doch herrscht von da ab völlige Freiheit in der Zusammensetzung der alternierenden Palmetten. Die einzelnen Teile werden so eng wie möglich ineinander geschoben (ähnlich der Metzer Schnitzschule); wie bei den Kapitälen und Rosetten, aber im Gegensatz zu den vorher besprochenen Bordüren enden die Akanthusblätter mit umgebogenen Spitzen (Taf. 14). Demgegenüber macht sich auch hier, etwa von fol. 22v, Taf. 15 ab, die Tendenz geltend, die Blätter von der Mitte ab breiter zu bilden, zu versteifen und wieder flach auszubreiten. Die Folge ist einmal, daß der Rahmen etwas erweitert werden muß (von fol. 34v ab sehr deutlich), andererseits verschwindet der vorher schon spärliche Zwischenraum fast ganz; später freilich wird trotz der breiteren Bordüren das Umbiegen der wachsenden Blätter wieder häufiger, zugleich werden die goldenen Rahmenleisten stärker gebildet, um die enggefüllten Felder zusammenhalten zu können.

Nun liegt es nahe zu fragen, wie weit auch im Bereich der figürlichen Darstellung entsprechende Wandlungen zu beobachten sind: wir übergehen zunächst die Besprechung der im wesentlichen stereotypen Gesichts- und Körperformen, deren Eigenart durch Vergleich mit den späteren Erzeugnissen der Schule deutlich werden

---

[1]) Ähnliche Formen begegnen in der „Franco-Sächsischen Schule“ des IX. Jahrh.; man vgl. das Evangeliar von St. Vaast (Abb. Delisle, L'évangéliaire de St. Vaast 1888, Taf. II) und das Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums. (Die Kenntnis dieser Handschrift verdanke ich Herrn Dr. Köhler.)

wird und wenden uns der reichen und ausdrucksvollen Zeichnung der Gewänder zu, die ebenso wie bei dem Ornament dem Bedürfnis entspringt, die Fläche zu füllen mit einer möglichst großen Zahl rhythmisch ineinandergreifender Liniengebilde. Gewisse typische Wiederholungen lassen sich bald erkennen: man beachte, wie auf dem Oberarm und Leib sich Ovale bilden, wie die Säume im Zickzack verlaufen und namentlich bei bewegten Figuren durch annähernd fünfeckige Nester, die den Abschluß prismenförmiger, senkrechter Falten darstellen, belebt werden; ferner die eigenartigen Ausbuchtungen am Halssaum und an dem äußeren Oberschenkelkontur und schließlich das Zusammenlaufen in der Kniekehle. Weiterhin soll auf die in byzantinischen Werken allgemein übliche Art der Manteldrapierung aufmerksam gemacht werden, wie sie namentlich bei den Aposteln am Beginn der Reihe, aber auch sonst allenthalben zur Anwendung kommt.

Innerhalb dieses Formenkanons machen sich jedoch feinere Unterschiede geltend dadurch, daß in der ersten Hälfte des Zyklus die einzelnen Gewandmotive plastischer wirken und wesentlich mehr Überschneidungen in der Drapierung gezeigt werden, als bei den späteren Bildern, wo die Säume und Faltengräte mit Vorliebe in der Fläche sich bewegen. Man vergleiche daraufhin Kopftuch, Kleid und Decke bei den vier liegenden Frauengestalten (fol. 15^v, 22^v, Gage, Taf. 12, 15 — fol. 92^v, 102^v, Gage, Taf. 27, 31), oder den sitzenden Josef (fol. 15^v, Gage, Taf. 12) mit den Zeugen auf der Namengebung des Johannes (fol. 92^v, Taf. 27). Ein deutlicher Absatz zwischen den beiden Stufen läßt sich meines Erachtens nicht wahrnehmen, doch ist die Zeichnung zweifellos am reichsten und ausdrucksvollsten auf den Bildern zur Weihnachtswoche, die uns schon durch lebendiges, plastisch bewegtes Rosettenornament auf-
Taf. I, IV gefallen sind (Gage, Taf. 12—15), während der einfachere, etwas abgeflaute Gewandstil der in der Fläche ausgebreiteten Ornamentik parallel geht. Jedenfalls handelt es sich bei den Figuren in erster Linie um Unterschiede der Qualität, der Stil ist in der ganzen Reihe fest ausgeprägt und im wesentlichen einheitlich; dies wird besonders deutlich, wenn wir in dem Bestreben, auch hier den Anschluß an die kontinentale Kunst zu finden, wieder karolingische Werke zum Vergleich heranziehen. Schon als weiter oben ikonographisch Parallelen zu den Werken der Metzer Schnitzschule gezogen wurden, fiel auf, daß zwar entsprechende Motive in der Gewandung hier wie dort vorkommen, daß sie aber in der kontinentalen Gruppe nicht mehr so ausdrucksvoll wirken und sich

einem Prinzip der Bewegung unterordnen, das an Stelle der im Zickzack gebrochenen Säume, der oft spitzwinklig und kontrapunktisch verlaufenden Linien ruhige, ebenmäßig geschwungene Parallelen vorschreibt. Stilistisch stehen die Apostelkästen und ein hier noch anzuschließendes Elfenbein im Museum zu Lyon unseren Miniaturen näher, denn auf sie paßt manches, was soeben als deren Eigenart hervorgehoben wurde; auch die flatternden Mantelenden finden sich bei ihnen, aber ebenso steif und abgeschwächt in ihrer Wirkung, wie die anderen Motive. Daraus zu folgern, daß die festländischen Werke abhängig seien von den englischen, scheint mir unzulässig, da einige von ihnen älter sein mögen als das Benedictionale, vor allem da sie in kontinuierlichen Entwicklungsreihen stehen, von denen die eine von der Mitte des IX. Jahrh. ab zu verfolgen ist.[1]) Viel eher glaube ich, daß sie auf gemeinsame Vorlagen zurückgehen, denen formal das Benedictionale recht nahe steht und deren Stil auf dem Kontinent noch allenfalls auf den Apostelkästen zu erkennen ist. Jedenfalls haben derartige Vorbilder dort früher als in England zu wirken begonnen. Diese Annahme auszusprechen, werde ich veranlaßt durch die Beobachtung, daß in stilistischer Hinsicht auch die Werke der sogenannten „Dagulf-Gruppe" eine gewisse Parallele zu unseren Miniaturen bieten, wenn auch der Prozeß der Umstilisierung ins Lineare dort noch nicht so weit vorgeschritten ist. Man nehme etwa die Christusfigur des mehrfach erwähnten Oxforder Elfenbeins (Abb. Westw.-Ivories, Taf. 6, Jahrb. d. p. K. 1903, S. 59) und verfolge die Säume der gedrängten Gewandmassen mit ihren in sich geschwungenen Zickzacklinien und mit den charakteristischen Faltennestern, man beobachte, wie die Falten in der rechten Kniekehle zusammenlaufen, wie die glatte Fläche über dem linken Schienbein von einzelnen Strähnen durchzogen wird. Gerade dieser Wechsel glatter Flächen mit straffen Faltenzügen, der bei unserm Johannesbild (fol. 19 v, Taf. 14) sich geltend macht, ist für mehrere Werke der Dagulf-Gruppe charakteristisch; ich erinnere an das Diptychon bei Harrach und die Lorscher Platten mit ihren Verwandten.[2]) Im ganzen

[1]) Gemeint ist die Reihe, die von den Pariser Deckeln Ms. Lat. 9388 und 9393 über den Deckel des Drogo-Sakramentars zu der „Spät-Metzer" Gruppe führt. Andererseits glaube ich, daß sowohl auf diese Gruppe wie besonders auf den Kreis der Apostelkästen ostfränkische Vorbilder mit eingewirkt haben.

[2]) S. Ad. Goldschmidt a. a. O., 1905. Eine Abb. des Elfenbeins der Sammlung Oppenheim, jetzt Pierpont Morgan, ist seitdem erschienen in der Publikation der Sammlung Oppenheim (Taf. 46).

scheinen mehr die Ausgangspunkte der Gruppe, das Oxforder Elfenbein und die Louvre-Platten (die den Deckel des Dagulf-Psalters gebildet haben), der Leipziger Michael und die Madonna bei Pierpont Morgan den uns interessierenden plastischen Stil zu vertreten (Abb. Jahrb. d. p. K. 1905, SS. 50, 66). In letzter Linie lassen sich derartige Motive zurückverfolgen bis an die Wende des V. Jahrh. v. Chr.: ich denke dabei an die bewegten Figuren der Nike-Balustrade und das Dexileos-Grab, für die Kniekehlenbildung etwa an das Hegeso-Relief. So phantastisch es klingen mag, es wäre interessant zu verfolgen, wie die Entwicklung dieser Motive von den Pergamener Skulpturen ab weiterläuft, bis sie schließlich im hellenistischen Orient (?) die typische Umbildung zu einem linearen Flächenstil durchmacht; in den bekannten byzantinischen Miniaturen des Pariser Psalters oder des Josua-Rotulus[1]) (X. Jahrh.) ist die Entwicklungsstufe unserer Werke schon überschritten; in scharfen Winkeln sich schneidende Linien mit gleichsam angehängten, glockenförmigen Faltennestern sind an die Stelle regelmäßig durchmodellierter Formen getreten. Daß unsere Miniaturen mit der orientalisierenden „Dagulf-Gruppe“ verwandt seien, soll hier nicht behauptet werden, wenn wir auch stilistische Analogien und einige ikonographische Beziehungen[2]) feststellen konnten; auf die Frage, wie weit wir ein Recht haben, östliche Herkunft der Vorlage anzunehmen, kommen wir bei der endgültigen Zusammenfassung zurück.

Vorher müssen wir der Übersicht halber einen Blick werfen auf Kolorit und Technik, die so viel zur plastischen Wirkung der Figuren beitragen. Jedem, der die feine, mit den überlieferten Mitteln eines pleinairistischen Stils arbeitende Technik karolingischer Schulen kennt und weiß, wie dieses Modellieren mit Tönen gerade der Behandlung des Karnats zu gute kommt, wird es auffallen, daß unser Künstler die Fleischteile mit einem äußerst pastosen unverriebenen Weiß bedeckt, das unvermittelt in Flecken und Streifen auf einer rötlichen Grundierung aufgetragen wird. Charakteristisch ist ferner, daß im Verhältnis zu den breiten, beinahe quadratisch geformten Köpfen, die mit Ausnahme zweier hieratischer Christusbilder alle in stark verkürztem Dreiviertelprofil gezeigt werden, die einzelnen Gesichtsteile zierlich und klein gebildet und ganz in die vordere Gesichtshälfte gerückt sind, so daß eine unnatürlich große

[1]) Psalter: Paris, Bibl. Nat.-Ms. gr. 139 (Omont, Facsim.). Josua-Rotulus (Codices e Vaticanis phototypice expressi V).

[2]) S. Thomaswunder — Himmelfahrt.

Wangen- und Schläfenfläche frei bleibt. Diese bedeckt der Künstler, der auch hier seiner Tendenz, die Fläche zu füllen, treu zu bleiben scheint, derart, daß er die weiße Farbe auf den Backenknochen in Form eines nach der Nase zu spitzen sphärischen Dreiecks aufsetzt und sie außerdem in einer oder mehreren Kurven, parallel dem Rande des Gesichts und der Kinnbackenlinie, von der Stirn nach unten führt. Auch die Mundwinkel werden häufig von weiß umgeben, ebenso begleitet er den schmalen, geradlinigen Nasenrücken mit einem weißen Streifen und den Hals bedeckt er mit nach unten geschwungenen oder spitzwinklig gebrochenen Linien. Ziegelrote Striche laufen bisweilen den weißen parallel. Kontur und Innenzeichnung werden mit braunroter Farbe aufgetragen, was besonders bei dem letzten, nur in Umrißlinien gehaltenen Bild deutlich zu erkennen ist.[1]) Hier offenbart sich auch die feine Bewegung der Linie, auf die bei den fertigen Bildern der üppige Farbenauftrag lähmend wirken mußte. Ein Bestreben, die einzelnen Gesichtsteile stärker heraus zu modellieren, macht sich geltend auf den Bildern des Thomaswunders und der Aetheldrytha, wenn hier bei einzelnen Figuren der sonst nicht angegebene innere Nasenkontur durch einen bräunlichen Schattenstreifen gekennzeichnet und bei Aetheldrytha auch der Braue und Nasenrückenlinie auf die gleiche Art nachgefahren wird. Entsprechend ist das Haar bei den Aposteln der erstgenannten Miniatur mit schwarzer Farbe eingerahmt, bei Petrus sind auch einzelne Locken mit dem Pinsel in schwarz eingezeichnet. Ganz im Gegensatz dazu wird sonst in der Regel die farbig (blau, gelb usw.) grundierte Haarfläche durch eng gelegte dunklere Parallelen sorgsam straffiert. Ausnahmen, die auf eine freiere malerische Überlieferung schließen lassen, kommen allerdings vor; so werden z. B. auf dem Bild des Einzugs weiße bzw. tiefblaue Tupfen auf violettem und hellblauem Grund aufgesetzt. Dem steht wieder gegenüber der hieratische Goldton, der Haar und Bart Christi charakterisiert.

Viel bedeutsamer für den Gesamteindruck ist die Behandlung der Gewänder, die, wie wir im vorhergehenden Abschnitt gesehen haben, die wesentlichsten Äußerungen des Stils weiter geben. In gleichmäßiger Tonhöhe wird die Farbe zunächst auf den Stoffen aufgetragen, dann aber der Eindruck des Plastischen und lebendig Bewegten, den die ausdrucksgesättigten Linien hervorrufen, gesteigert durch reichliches Auftragen weißer Deckfarbe, die die

[1]) Bei den Frauen auf dem Osterbilde schwarze Umrißzeichnung.

Faltengräten und Hügel begleitet und auf besonders erhabenen Flächen weiße Kreise und Ovale bildet. Besonders plastisch wirken blaue und purpurbraune Gewänder, aber auch das blaue Jordanwasser mit seinen hügelartigen Wellen mag hier hervorgehoben werden. Freilich nehmen einige Farben weiße Erhöhungen überhaupt nicht an, so bisweilen gelbbraun, stets aber graugrün, wo als Ersatz gelbe Lichter treten. Dem Verfasser fehlt leider die Materialkenntnis, um zu verfolgen, ob auch bei der karolingischen Malerei diese Verschiebung üblich ist; stellenweise findet sie jedenfalls statt (s. die sogenannte „Schule von Corbie").

Falten und Kontur werden im allgemeinen durch schwarz, bzw. eine schwarze von weiß bekleidete Linie angegeben, daneben finden sich weiße und namentlich auf violetten und weinroten Stoffen auch blaue Schattenfalten; vereinzelt begegnet blau auf orange und rotbraun auf gelb. Zweifellos haben wir auch hierin ein schwaches Nachleben eines pleinairistischen Stils zu erkennen, das in den folgenden Erzeugnissen der Schule wieder etwas aufflackert.[1]) Auf weißen Stoffen werden die Falten in rötlich braunen und blauen Linien gezogen. Die Zahl der benutzten Farben ist auffallend groß, und es läßt sich nicht leugnen, daß der Eindruck des Schweren und Gedrängten, der häufig durch Komposition und Rahmenwerk hervorgerufen wird, sich noch steigert durch eine gewisse Buntheit des tiefen, kompakten Kolorits. Auf ein Zusammenstimmen der Farben innerhalb des Bildes scheint es dem Künstler nicht anzukommen; am häufigsten gebraucht er für die Gewänder Blau mit einem Stich ins Grüne, Purpurbraun, Graugrün und Ocker, daneben Mauve, Weinrot, Braunrosa, Orange, Smaragdgrün. Der bärtige Christus ist stets mit einem goldenen Gewand bekleidet, ebenso die Madonna auf dem Bild der Geburt und die Apostel Petrus und Paulus als Märtyrer. Die Vorliebe für häufiges Wechseln der Farbe tritt noch deutlicher im Blattwerk der Rahmen zutage, zumal sich hier auch ein Zunehmen der Buntfarbigkeit beobachten läßt; schließlich wechselt die Farbe in den Rosetten von Blatt zu Blatt, eine Eigenart, die sich bei den folgenden Handschriften zusammen mit dem Aufhellen der Töne weiter ausbildet. Die technische Behandlung ist die gleiche wie bei den Stoffen. In den Bordüren wird der Raum, der zwischen den Akanthusblättern frei bleibt, durch Schwarz, Tiefblau oder Braunrot ausgefüllt, so daß sich die Blätter klar abheben und die Rahmen fest gefaßt wirken; im allgemeinen

[1]) Evangeliar Cambridge, Trinity Coll. B. 10, 4; s. S. 65.

trennt ein schmaler, gelber, in einem Fall blauer Streifen, die goldenen Leisten vom füllenden Ornament.

Neue wesentliche, zum Teil andersartige koloristische Akzente kommen schließlich hinzu durch die eigenartige Behandlung der Bildhintergründe, auf denen Darstellungen von Wolken und Erdboden wechseln mit einfarbiger Flächentönung.[1]) Obwohl für Technik und Farbengebung der konkreten Teile dasselbe gilt, was im vorhergehenden Abschnitt festgestellt worden ist, so sollen doch diese dekorativen Umbildungen einer früheren naturalistischen und illusionistischen Kunst eingehender betrachtet werden. Bei der Mehrzahl unserer Bilder wird der obere Teil ($^1/_3$—$^1/_2$ der Gesamtfläche) von einigen gleichbreiten Farbstreifen, die, obwohl sie durch keinerlei schwarze oder dunklere Konturlinien getrennt werden, sich doch streng in den ihnen zugeteilten horizontalen Zonen halten. Hierdurch unterscheiden sie sich von den Darstellungen des streifenförmig abgetönten Himmels, die wir aus dem spätantiken Vergil der Vaticana kennen und, wenn auch minder stark von den Hintergründen karolingischer Miniaturen (Schule von Tours, s. „Ada-Handschrift", S. 71). Auch unsern Künstler scheint die Vorstellung des bewölkten Himmels geleitet zu haben, wenigstens liegt es nahe, die in Spiralen oder mäanderartig geschwungenen weißen Schnörkel so zu erklären. Koloristisch bedeuten diese weißen Kurven insofern eine Bereicherung, als sie bald in breiten Streifen und durchsichtig, bald ganz spitz und pastos aufgetragen werden und so, abgesehen von dem reinen Weiß, zwei verschieden helle Farbtöne entstehen, ein System, das später in der Schule zu hohem Raffinement ausgebildet wird. Auf Graugrün tritt wieder Gelb an Stelle des Weiß, außerdem begegnen tiefblaue Bänder im Stephansbilde und weinrote in der Himmelfahrt. Bei dieser Szene ist ebenso wie bei dem Adventbild auf die Einteilung in Zonen ganz verzichtet, da der Taf. 1 Vorgang sich in dem Wolkenmeer abspielt; dreifach abgestufte blaue, ziegelrote und dunkelgrüne Wellenstreifen umgeben den herniederfahrenden Christus.

Ein Gegenstück zu den dekorativ gestalteten Wolkendarstellungen bieten die Erdstreifen, die durch weiße und kräftige dunkle Kurven in mehr oder weniger oval geformte, schräg gestellte

[1]) Ähnliches kommt schon in der karolingischen Malerei vor, indes werden die Wolken dort naturalistischer wiedergegeben. S. „Evangeliar Franz II.", Ms. Lat. 257, Abb. Bastard 184. „Metzer Sakramentar", Ms. Lat. 1141, Abb. Bastard 196. „Colbert Evangeliar", Ms. Lat. 324, Bastard 199.

Teile gegliedert sind und eine große Anzahl von Bildern unten abschließen. Deutlich spürt man auch hier die antike Provenienz und es liegt nahe, die schollenartigen Bodenformen des Utrecht-Psalters zu vergleichen, dessen Stil im übrigen nichts gemein hat mit unseren Miniaturen. In ihrer festen, plastischen Modellierung erinnern die Bildungen freilich mehr an die allseitig scharf umgrenzten Bodenstücke der „Dagulf-Gruppe“, unterscheiden sich aber durch ihre runden Formen und durch die schräge Stellung grundsätzlich von jenen. Andererseits versagt völlig ein Vergleich mit der Metzer Schnitzschule und der Gruppe der Apostelkästen, wo der Boden den Eindruck einer weichen, gekneteten Substanz hervorruft. Um der koloristischen Mannigfaltigkeit willen werden häufig die Bodenstreifen in drei nebeneinander gelegte Teile geteilt, von denen jeder seine eigene Farbe hat, abgesehen von den Variationen, die das Aufhöhen mit Weiß gestattet.

Taf. II Zwischen diesen farbig so mannigfaltigen und linarbewegten Bildungen wird nun auf der Mehrzahl der Blätter eine absolut neutrale, ganz gleichmäßig gefärbte Hintergrundfläche eingeschaltet, die durch eine stark geschwungene, schwarz-weiße Doppellinie von der Himmelssphäre getrennt wird. Die Farbe ist in den meisten Fällen ein kräftig, wenn auch glatt aufgetragenes Smaragdgrün,[1]) doch begegnet auch Weinrot (in der Taufe Christi) und daneben macht sich, von der Mitte ab, eine Vorliebe für ganz helle Töne, besonders dünnes, lichtes Rosa bemerkbar (so in den Bildern zu Palmsonntag, Peter und Paul und Himmelfahrt Mariä). In der Darstellung der Frauen am Grabe begnügt sich der Künstler mit dem glatten Grund, alles andere fehlt; infolgedessen sind die grüne Farbe und das im Rahmen so reichlich angewandte Gold ausschlaggebend für den Farbcharakter. Daß im allgemeinen das glatte Grün nicht mit den schweren, mit weiß aufgehöhten violetten und bräunlichen Tönen harmoniert, ist wohl auch den Nachfolgern unseres Künstlers zum Bewußtsein gekommen, denn es begegnet nur noch im Cambridger Evangeliar (Trinity College B. 10, 4), und auch da vereinzelt.

Um dem künstlerischen Charakter einer englischen Handschrift unserer Periode gerecht zu werden, ist es erforderlich, auch den Formcharakter der Schrift in die Betrachtung hineinzuziehen, wenn auch Bild- und Schriftseiten ihrem Stil nach nicht gegeneinander abgewogen werden können. Man möchte zunächst glauben, es sei

---

[1]) Fol. 5v, 15v, 17v, 19v, 22v, 24v, 51v, 56v, 64v, 92v.

etwas von der nicht wieder erreichten Monumentalität keltisch-angelsächsischer Kaligraphie in unser Manuskript übergegangen, aber ein Einblick in die andersartigen Schriftdenkmäler des IX. und beginnenden X. Jahrh. lehrt uns, daß die Überlieferung lange Zeit unterbrochen war und erst in AETHELSTANS Zeit in den Urkunden wieder etwas von einem festeren, großzügigen Duktus sich bemerkbar macht.[1]) Wie erfolgreich diese Entwicklung zu einem monumentalen Stil in der angelsächsischen Schrift fortschreitet, läßt sich deutlich an zwei nach der Mitte des X. Jahrh. verfertigten Manuskripten erkennen: dem Bosworth-Psalter und dem sogenannten Pontikale des DUNSTAN (s. Einleitung S. 3). So waren die Grundlagen für die Ausbildung einer Schrift mit regelmäßigen, schön proportionierten Formen, wie wir sie in unserem Benedictionale finden, gegeben, aber die lateinische Minuskel, die hier ausschließlich angewandt wird, war fast nie in England gebraucht worden,[2]) und man muß auch hier ein Zurückgreifen auf kontinentale Vorlagen und zwar des IX., nicht des X. Jahrh., annehmen. Zum erstenmal tritt die neue Schrift auf in einer Urkunde, die angeblich 961 für Abingdon ausgestellt[3]) und, da der Chronist von Abingdon ihren Wortlaut mit vielen anderen formal übereinstimmenden Urkunden zusammen überliefert hat,[4]) offenbar dort geschrieben worden ist.[5])

---

[1]) WOLFGANG KELLER: „Angelsächsische Paläographie" (Palaestra XLIII, 1 1906, S. 25).

[2]) Als einzige mir bekannte Ausnahme nenne ich eine Seite (fol. 15 r) der Handschrift Tib. A II, eines Evangeliars, das in Deutschland geschrieben und später von AETHELSTAN an Christ-Church, Canterbury geschenkt worden ist. (S. auch WESTW., Palaeographia Sacra Pictoria; JAMES, „Libraries", S. 524.) Das Gedicht, in dem von dieser Schenkung gesprochen wird, ist in karolingischer Minuskel geschrieben (fol. 15 r). (Möglicherweise ist dies erst nachträglich in Canterbury geschehen.)

[3]) Charter Augustus II, 39, „Facs. Anc. Charters" III, 23.

[4]) J. STEVENSON, „Chronicon Monasterii de Abingdon I, S. 340. Zudem wird anzunehmen sein, daß allgemein die Urkunden in der Kanzlei desjenigen Klosters ausgestellt worden sind, für das sie bestimmt waren. S. (für die ältere ags. Zeit) ARONIUS: „Diplomatische Studien über die älteren ags. Urkunden" 1883. — HUBERT HALL, „Studies in English official Documents" 1908, S. 174 ff. Ich verdanke die Kenntnis dieses Buches der Liebenswürdigkeit von Prof. H. BRESSLAU. — Verf. glaubt für die Urkunden von Canterbury, Winchester, Worcester und Westminster für bestimmte Perioden einen jeweils einheitlichen Schriftstil gefunden zu haben, der sich z. T. deckt mit Handschriften, die nachweislich in den entsprechenden Klosterschreibstuben hergestellt worden sind.

[5]) KELLER a. a. O., S. 28 sieht in einer 956 datierten, für Abingdon geschriebenen Urkunde (Aug. II, 33: „Facs. Anc. Charters" III, 17) das erste Denkmal der neuen fränkischen Minuskel und wendet sich damit gegen die

Von diesem Kloster brachten die Mönche, die Winchester reformierten, die Schrift und vielleicht auch die Vorlage zu den Bildern mit. Im ganzen ist die Schrift des erwähnten Charters kräftiger und gedrungener als die des Benedictionale, zudem fallen die punktartigen Verdickungen am Ende der Buchstaben auf. Auch scheint der Duktus des g, der in unserer Handschrift jene für die englische Minuskel so charakteristische Form der offen und horizontal auslaufenden g-Schlinge angenommen hat, in der Urkunde noch nicht so ausgebildet zu sein. Die Zwischenräume zwischen den Zeilen sind auffallend groß, Ober- und Unterlängen ziemlich kurz. Ein eingehender Vergleich der einzelnen Buchstaben mit denen des Benedictionale zeigt eine Menge handschriftlicher Unterschiede, im Stil sind sich die beiden jedoch recht ähnlich. Sir G. F. Warner hat bei der Analyse unserer Schrift die eigentümlichen Formen des g, des v-förmigen y (das jedoch nur vereinzelt vorkommt) und der Ligatur betont, die aus Minuskel r und halbunzialem a zusammengesetzt wird. Soweit sich aus den publizierten Faksimileproben schließen läßt,[1]) ist letztere in Frankreich häufig, und besonders auf den Nordosten weist die Tatsache, daß bei den karolingischen Erzeugnissen der Schule von St. Bertin die Ligatur allgemein üblich ist.[2]) Indes lassen namentlich die zuletzt angeführten Beispiele den monumentalen Buchstabencharakter vermissen, den ich eher in der Schrift des für Corbie geschriebenen Rodrad-Sakramentars zu erkennen glaube.[3]) Auch die eigentümliche Gestalt des unzialen A, dessen Aufstrich der Schreiber des Benedictionale durch eine kleine Öse unterbricht, berührt sich mit der des entsprechenden Buchstabens. Da der Duktus der übrigen, von Janitschek nach Corbie verlegten Handschriften stark abweicht vom verglichenen Sakra-

Herausgeber der „Facs. Anc. Charters", die zweifellos mit Recht spätere Herstellung dieses Schriftstückes angenommen haben (s. IV, S. 7). Die schlankeren, scharf gebrochenen Formen der Buchstaben sind meines Erachtens nicht vor 1030—1040 möglich.

[1]) S. die Schrift des Evangeliars „Franz II.", Bastard 183, ferner Beispiele bei Chatelain, „Paléographie des Classiques Latins" XIV, XXIII, LXXI, CIX.

[2]) Boulogne s/m. Bibliothèque Communale Mss. 25, 35, 43. Leyden Voss. Q. 94 aus St. Bertin (Chatelain LVIII a).

[3]) Paris, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 12050, geschr. 853. (Faks. Delisle, „Le Cabinet des Mss." IV, Taf. XXVII, 2 [1881] und Bastard 190.) Charakteristisch sind für die beiden Handschriften die breiten, etwas gebrochenen Rundungen des d, g, o, die Formen der p-Schleife und des Armes von r. Ein Mittelglied zwischen den beiden Schriften bildet das in der Einleitung erwähnte Sakramentar von Winchcumbe.

mentar, ganz abgesehen von dem Unterschied im künstlerischen Schmuck, ist es augenblicklich nicht möglich, auf Grund publizierten Materials die Frage weiter zu verfolgen; die hier festgestellten Beziehungen sind gering und kaum genügend als Wegweiser zu dienen, indes konnte ich keine näheren Verwandten finden. Unbekümmert um diese Frage mag darauf hingewiesen werden, daß Aethelwold Mönche aus Corbie nach Abingdon hat kommen lassen, um sie als Lehrer im Singen zu verwenden.[1]) Dagegen spräche für den äußersten Nordosten Frankreichs mehr die Tatsache, auf die Wilson in seiner Einleitung zur Faksimileausgabe hinweist, daß von neueren kontinentalen Heiligen nur einer durch eine Benediktion gefeiert wird: St. Vedastus, der Heilige von St. Vaast in Arras.[2]) Dabei sei an die stilistischen Beziehungen unserer Ornamentik mit dem aus den Ardennen stammenden Kamm aus Brüssel erinnert (s. S. 27). Daß in den Klöstern der belgisch-nordfranzösischen Grenze eine außerordentlich hohe künstlerische Kultur geherrscht hat, geht aus den karolingischen Schriftquellen hervor und auch die Beziehungen zu dem an der Mosel gelegenen Metz ließen sich erklären. Immerhin kann man zweifeln, ob für die Bilder eine karolingische Zwischenstufe anzunehmen ist: es wäre denkbar, daß die Erzeugnisse unserer Schule, ebenso wie die der besprochenen karolingischen Gruppen von gemeinsamen altchristlichen Vorlagen, die auch nach England ihren Weg gefunden haben, abhängig sind.

Obwohl es bei dem augenblicklichen Stand der Forschung, zumal für einen Nichttheologen, außerordentlich gewagt ist, ein so problematisches Gebiet zu betreten, so soll doch der Versuch gemacht werden, den früher vorgenommenen ikonographischen Analysen einige zusammenfassende Bemerkungen anzugliedern. Auf die zunächst zu stellende Frage hin, ob der Zyklus als Ganzes überliefert worden ist, könnte man die beiden Szenen mit jugendlichem Christus (Steinigung Stephani, Palmsonntag) provisorisch abtrennen, doch

---

[1]) Chronicon Monasterii de Abingdon I, S. 129 (ed. J. Stevenson).

[2]) Mit den Schriften von Fleury, das den Ausgangspunkt der klösterlichen Reformbewegung gebildet hat und von einigen englischen Mönchen, wie Oswald, Osgar und Germanus aufgesucht worden ist, haben unsere Buchstabenformen (merkwürdigerweise!) nichts zu tun. (Man vgl. die Faksimiles bei Chatelain, „Pal. des Classiques Latins" XL a, LXVIII, LXXXIII, CVII, CLXIII, CLXV, CLXXIX, CLXXXVI.) Die kleine eckige Schrift, die für die meisten der angeführten Beispiele charakteristisch ist, berührt sich eher mit dem Stil der englischen „Autorenhandschriften", die auf S. 3 Anm. 3 zusammengestellt worden sind. Miniaturmalereien hat Fleury offenbar nicht hervorgebracht.

gleicht auch die Einzugsszene darin den übrigen Bildern des Benedictionale und der Metzer Schule, daß die Figuren noch auf den Rahmen zu stehen kommen. Bei dem Stephansbild gilt für den unteren Teil dasselbe, der obere könnte hinzugefügt worden sein in Analogie zu den auf S. 14 angeführten Parallelen. Ob das Moment des Hieratischen, das wir im Gegensatz zu den viel realistischeren karolingischen Schemata in der Verwendung der Mandorla und vielleicht in der Vorliebe für ruhige, feierliche Haltung der Figuren konstatieren konnten, auf die erste Vorlage zurückgeht, oder sich im Gegensatz zu einem karolingischen Vorbild in ottonischer Zeit eingestellt hat, ist ebenfalls schwer zu entscheiden, doch scheint eine Veränderung in diesem Sinn um die Wende des Jahrtausends allgemein stattzufinden, im Zusammenhang mit einer neuen Aufnahme orientalischer und byzantinischer Elemente. Andererseits ist gerade von diesem Strome im Benedictionale noch nichts zu spüren; wo Anklänge an Byzantinisches vorliegen, wie in der Drapierung der Mäntel, kann man sie als Umbildungen naturalistischer Motive der Antike, die dem Byzantinischen parallel laufen, ansehen. Dagegen scheinen eine Reihe anderer Indizien auf den frühen Osten im weiteren Sinn zu weisen, so der bärtige Christus, dann das in den Arkaden radial gestellte Blattwerk, das in vorkarolingischer Zeit meines Wissens nur begegnet auf Elfenbeinen[1]) und Architekturstücken, die im Osten entstanden sind.[2]) Wie weit auch die Motive der Vögel und Trauben, die in der Metzer Schule häufig begegnen und von denen wir das letztere auch in der nachher zu besprechenden Winchester-Miniatur, Vespas. A, VIII finden werden, dorthin weisen, muß ganz dahingestellt bleiben. Jedenfalls, und darauf hat Warner mehrmals aufmerksam gemacht, sind antikisierende Motive zahlreich vertreten in unserer Handschrift: dazu gehören, abgesehen von der Gewandung, die Architekturen in den Ecken der Bilder

---

[1]) Elfenbeine: Engel-Platte London, Brit. Mus. (Dalton, Taf. VI), (bei Dalton, Catalogue of early Christian Antiquities 1901, Taf. VIII).
Diptychon (Petrus und Paulus) Brüssel, Musée des Arts décoratifs 10158 aus Kollektion Spitzer, und Tongern; Abb. Molinier, „Les ivoires", S. 55. — Laurent, SS. 6 und 7.
Diptychon zu Monza, in karolingischer Zeit umgearbeitet, s. Molinier a. a. O., Abb. 44, „Arte" I, S. 216 (Graeven) 1898, Venturia, Storia dell'Arte I, S. 496, 1901.

[2]) Architekturstücke: H. C. Butler, Princeton University Expedition to Syria 1899, Abb. SS. 150, 223.

fol. 2ᵛ, fol. 3ʳ, fol. 67ᵛ (Taf. 6, 7, 23) und der Flußgott bei der Taufe. Ziehen wir ferner den „hellenistischen Typ“ des Adorationsbildes in Betracht, so liegt es nahe, eventuell über die karolingische Zwischenstufe hinaus eine Vorlage anzunehmen, die in altchristlicher Zeit im Osten des Reichs d. h. im Bereich der hellenistischen Kunst entstanden ist, noch bevor orientalische Schemata und Formen sich durchgesetzt haben. Immerhin bleibt die Frage bestehen, ob die ikonographischen und stilistischen Eigentümlichkeiten auf die gleiche Quelle zurückgehen; wie dem auch sei, in zweierlei Hinsicht wird für den Historiker der mittelalterlichen Kunst unsere Bilderreihe von größter Bedeutung sein: einmal, wenn er versucht, die Weiterentwicklung des antiken Akanthusornament darzustellen und zweitens, wenn es sich darum handelt, die ersten Redaktionen des christlichen Festzyklus zu finden.

II. Die übrigen illustrierten Winchester-Handschriften des ausgehenden X. Jahrhunderts.

Ehe wir übergehen zu den Bilderhandschriften, die zeitlich auf das Aethelwold-Benedictionale folgen und in direkter Abhängigkeit von ihm, bzw. seiner Vorlage geschaffen worden sind, soll eine ihm verwandte Miniatur betrachtet werden, die den Anfang einer in Buchform geschriebenen Urkunde schmückt. Diese ist von König Edgar für New-Minster, Winchester i. J. 966 ausgestellt worden und befindet sich jetzt im Brit. Mus. in der Cotton'schen Sammlung.[1]) Ob wir die originale Ausfertigung des „Charters“ vor uns haben und deshalb das genaue Datum übernehmen dürfen, muß die Urkundenforschung entscheiden,[2]) jedenfalls läßt der Stil einen Zeitgenossen des Aethelwold-Benedictionale erkennen. Den künstlerischen Charakter der häufig abgebildeten Miniatur hat unlängst J. A. Herbert in seinen „Illuminated Manuscripts“ eingehend erörtert, und ich glaube deshalb auf eine Beschreibung auch hier verzichten zu dürfen. Offenbar geht der obere Teil des Bildes mit dem in der Mandorla thronenden Christus und den vier begleitenden Engeln auf ein Himmelfahrtsbild in byzantinischer Auffassung zurück (vgl. auch Aethelstan-Psalter fol. 120, Westw., Taf. 32). Das Schema ist selten

---

[1]) Cotton-Vespas. A, VIII (Abb. Westw., Taf. 47; Pal. Soc. I, 46, 47); Warner, Reprod. I. 4). Text der Urkunde abgedruckt bei W. de Gray-Birch, „*Cartularium Saxonicum*“ (1885—1893), No. 1190.

[2]) W. H. Stevenson äußerte mir gegenüber Zweifel daran

in der karolingischen Kunst, begegnet jedoch in einem Werk der „Metzer Schnitzschule", dem Buchdeckel eines aus St. Blasien stammenden Sakramentars, das jetzt in St. Paul, Kärnten, aufbewahrt wird (F. X. Kraus, Kirchenschatz von St. Blasien, Taf. 11). Nach allem, was wir im vorhergehenden Abschnitt erfahren haben, darf es nicht wundern, wenn wir den Typ der schwebenden Engel mit den flatternden Mantelzipfeln nicht nur auf dieser Elfenbeintafel, sondern noch auf vielen anderen Werken der Metzer Gruppe begegnen; als Beispiele seien angeführt die erwähnte Himmelfahrtsplatte aus Gandersheim und die Kreuzigungsdarstellungen der Bibl. Nat. Ms. Lat. 9453 (Hausmann, Taf. 55) und des Viktoria- und Albert-Museums (Maskell, S. 98). Man vergleiche im besonderen die grossen, von innen gesehenen Hände, die etwas zurückgeschlagenen Enden der Ärmel, dann vor allem, wie die Körperformen sich in dem festgezogenen, knapp anliegenden Manteltuch ausprägen. Dagegen wird man die feineren Motive der Fältelung, die in unserer Handschrift ebenso wie im Benedictionale an den Säumen, der Gürtellage und dem äußeren Oberschenkelkontur zu diskretem und doch so prägnantem Ausdruck kommen, dort wieder vergebens suchen. Auch die Figur des aufblickenden Königs könnte einem Himmelfahrtsbild entnommen sein; hinzugefügt sind dann rechts der unbärtige Petrus und links eine weibliche Heilige mit einem kurzen, palmartigen Zweig, die von Strutt für Aetheldrytha erklärt wurde,[1]) jetzt stets als Madonna beschrieben wird.[2]) Christus ist diesmal jugendlich aufgefaßt im Gegensatz zu den zwei hieratischen Bildern des Benedictionale (Gage, Taf. 24 u. 26). Doch ist dieser Abweichung gegenüber hervorzuheben, daß die sonst nicht übliche Segengebärde mit seitlich weggestrecktem Unterarm und die Art, wie das Buch mit der Linken aufgestützt wird, bei beiden entsprechend begegnet, ganz abgesehen von einer gewissen Parallelität in der Haltung im Ganzen. Bei den Engeln, die denen des Benedictionale im Typus verwandt sind, sei wieder auf die stirnschmückenden Tänien aufmerksam gemacht. Die Sonderstellung, die unser Künstler trotz alledem dem Aethelwold-Benedictionale gegenüber einnimmt, tritt deutlicher zutage, wenn wir auf Formengebung und Technik im

[1]) Strutt, Jos., „Royal Antiquities" zu Taf. I.

[2]) Man vgl. dazu die Darstellung der sitzenden Madonna mit Palme im Evangeliar des Brit. Mus. Add. 34890, ferner die Zusammenstellung S. 23 Anm. 1. Jedenfalls muß in Betracht gezogen werden, daß die Verehrung der Heiligen Aetheldrytha in Winchester wohl erst 970 beginnt, dem Jahr der Restaurierung Elys durch Aethelwold. Verf. verzichtet darauf, die Frage zu entscheiden.

einzelnen eingehen. Bleiben wir bei den Figuren und vergleichen wir die kleinen Augen, die hoch darüber geschwungenen Brauen, die winzigen, oft gar nicht angegebenen Nasenflügel und den zierlichen Mund, die wir in der großen Handschrift finden, mit den auffallend großgeformten und die Fläche füllenden Gesichtsteilen im „Charter“. Es wäre denkbar, daß unser Künstler hierin einer einheimischen Tradition folgt, denn die weit geöffneten Augen und die beinahe von vorn gesehene Nase mit breiten Flügeln begegnen in einer Reihe von Werken, die teilweise viel höheres Alter beanspruchen und durchweg unabhängig von den neuen kontinentalen Einflüssen entstanden sind.[1]) Auch die Hände und Füße sind im Verhältnis zum Körperumfang größer gebildet als im Benedictionale. Sehr viel präziser und sorgfältiger (und man darf wohl sagen reizvoller) hat der Künstler dagegen den Verlauf der im Zickzack gebrochenen oder gewinkelten Säume gestaltet. Die Linien sind bestimmter, freilich auch weniger gehäuft, die Faltengebilde wirken plastischer, ohne daß von Weiß nur annähernd so viel Gebrauch gemacht würde; darin liegt allerdings ein weiterer Unterschied, der bis zu einem gewissen Grad den Abstand im Charakter der Zeichnung erklärt: an Stelle des pastosen, mit dickem Weiß gehöhten Kolorits der Schwesterhandschrift tritt hier ein leichter, glatter Farbenauftrag, zugleich ist die Zahl der Farben bedeutend geringer und die Wirkung eine weniger schwere.

Mit Vorliebe verwendet der Künstler hellen Ocker, auf dem stellenweise grüne Schattenstriche eingezeichnet werden und ein Blau, das sich von der entsprechenden Farbe des Benedictionale durch das Fehlen des grünlichen Einschlages unterscheidet. Außerdem begegnet Rot (Scharlachzinnober) und Grün. Für Mandorla, Nimbus und Mantel Christi und für die Attribute und Nimben und der Heiligen ist Gold verwandt, ebenso für das Band am Oberarm des Königs und den Saum seiner Chlamys. In die weißen Gewänder der Engel sind helle, blaue Falten eingezeichnet (nicht Blau und Rot wie im Benedictionale). Eine tiefere Nuance des gleichen Tons wird für die Innenzeichnung auf blauen Stoffen verwandt, während im übrigen dunkles Braun als Farbe für Kontur und Falten dient. Leicht aufgetragene weiße Lichter begegnen auch auf dem goldenen Mantel Christi, dagegen fehlen sie wieder auf Grün, das übrigens etwas verdorben zu sein scheint. Die Fleischteile sind weiß ge-

[1]) Vgl. die Figuren in der altangelsächsischen Malerei, auf dem Alfred-Jewel und im Aethelstan-Psalter (Westw., Taf. 32).

lassen und großenteils rötlich eingerahmt, etwas Braunrot ist aufgesetzt auf die Wange des Königs und die Innenfläche der Hände, da, wo die so charakteristische Handwurzellinie zusammentrifft mit der Ballenlinie. Zunächst wäre allerdings zu erwähnen, daß die ganze Seite mit einem hellen, etwas ungleichmäßigen Weinrot bedeckt worden ist, möglicherweise um der Wirkung karolingischer Purpurblätter nachzueifern.

Es bleibt nun noch übrig, auf das feine Rahmengebilde einzugehen, das uns neu anmutet und sich scheinbar im Benedictionale nicht vorfand; indes glaube ich in den rosettenartigen Verzierungen, die jeweils die Mitte der Rahmenleiste auf dem Verkündigungsbilde (fol. 5[v], Gage, Taf. 10) schmücken, den Ansatz zu etwas ähnlichem, bzw. die Erinnerung daran zu erblicken, und in etwas anderer Gestalt ist die gleiche Tendenz verwirklicht in dem Aetheldrythabild (fol. 90[v], Taf. 26). Um es kurz zusammen zu fassen, besteht das wesentliche unserer Rahmenfüllung darin, daß das friesfüllende nebeneinander aufgereihte Akanthusblattwerk, das die Leisten nicht überschreiten durfte, ersetzt wird durch parallel zu dem Rahmen aufsteigende Stengel, die aus dem Mittelpunkt der einzelnen Bordüren staudenartig hervorsprießen und deren Enden sich in den Ecken des Rahmens treffen. Ein organisches einheitliches Zierwerk ist so geschaffen, das sich in allen seinen Teilen frei entfalten kann und nicht aus einzelnen verschiedenartigen Stücken zusammengefügt ist. Wir versuchen seinen Bau im folgenden zu beschreiben. Der Stengel, gewissermaßen das Rückgrat des Ganzen, ist nur an wenigen Stellen sichtbar, wird dagegen in der Regel zugedeckt durch das mittelste Glied der fünfteiligen, lang- und dünnblättrigen Palmetten, die sukzessive aus ihm hervorwachsen und ihn kelchartig umfassen. Abwechselnd umklammern die mittleren oder die äußersten Blättchen die Leisten mit ihren elastischen Hälsen, häufig lösen sie sich selbst dabei in mehrteilige Bildungen auf, oder sie senden, wenn sie nach der Außenseite des Rahmens gerichtet sind, zierlich gebogene Stengel mit Blüten oder Trauben nach dem Rand der Seite aus. Da Weinranken häufig auf Elfenbeinen der „Metzer Schule“ begegnen, so werden die Trauben wohl wie so vieles andere von gemeinsamen Vorlagen übernommen sein; entsprechend erinnern die Blüten an ähnliche Formen auf dem Remigius-Elfenbein in Amiens (Abb. Darcel, Expos. des Objets d'art au Trocadero 1889) oder in der aus Metz stammenden Handschrift 9383 der Pariser National-Bibl. (fol. 8[r]). Hier wie dort wird ein aufrecht stehendes Blättchen von zwei nach außen umgeschlagenen Blättchen eingefaßt; während aber

bei den karolingischen Beispielen die beiden letzteren unmittelbar den Stengel fortsetzen und einen Kelch bilden, aus dem das dritte Glied hervorwächst, ist in unserem Fall die breiter ansetzende Blüte als Ganzes deutlich von dem dünnen Stengel gesondert, zugleich hat der mittlere Teil die Umklammerung der beiden anderen gelockert. Mehrmals sind auch die äußeren Blättchen differenziert, indem das eine umgeschlagen wird, während das andere sich einrollt und mit den Einschnitten den akanthusartigen Charakter verliert. Eher paßt der vorher angestellte Vergleich auf einige der dreigeteilten Blattbildungen, die den Rahmen umfassen. Bei den ausgesandten Blüten dagegen mögen den Künstler ältere einheimische Umbildungen der eben besprochenen Motive mitbestimmt haben; wir können hier auf die Entwicklung der insularen Blattformen, die sich im IX. und X. Jahrh. im Kreis der Canterbury-Handschriften offenbar ganz organisch vollzieht, nicht eingehen, verweisen nur auf den Rahmenschmuck des Lambeth-Aldhelm (Westw., Taf. 31) und auf die Initialen der auf S. 3f. zusammengestellten Handschriften. Sicher gehören der englischen Tradition an die ringartigen Verknotungen am Stamm der Ranken, die auch häufig mit dem Rücken aneinander gestellt werden und den Stengel umschließen oder nach oben sich erweitern und in einen dachförmig zugespitzten Rand enden, um gleichsam die herauswachsenden Blätter fassen zu können. Kelchartige Bildungen dieser Art glaube ich schon im Book of Cerne (S. 4 Anm. 1), dann in dem ebenfalls schon erwähnten Evangeliar des IX. Jahrh. in Boulogne (fol. 7ʳ, 22ʳ, 64ʳ usw., s. S. 4 Anm. 2) und in vielen Handschriften des X. und XI. Jahrh. erkennen; freilich sind in den meisten Fällen die beiden Ringe völlig zu einem Ganzen verschmolzen. Sehr verschieden davon sind die Stücke, die in karolingischen Ranken ihre Rolle vertreten; wahrscheinlich in Anlehnung an klassische Vorbilder finden wir dort einen aus kleinen aufrechtstehenden Blättchen gebildeten Ring, aus dem ähnlich wie auf unserer Miniatur Blätter und Stengel symmetrisch hervorwachsen[1]) Als englisch sehe ich schließlich noch an die eichelförmigen Sprößlinge, die bisweilen das Mittelglied einer Blattpalmette bilden; sie finden sich in dem insulare Traditionen bewahrenden Salisbury-Psalter (s. Einl. S. 7 u. S. 66 Anm. 1) und merkwürdigerweise in einigen Handschriften der Schule von St. Bertin, die die ersten Zeugen des dort mehrfach und in verschiedenen

[1]) Z. B. das Gandersheimer Elfenbein (s. S. 6 Anm. 6, S. 20 Anm. 5); der Pariser Simson-Kamm (s. S. 26).

Äußerungen um die Jahrtausendwende hervortretenden englischen Einflusses sind.[1]) Trotz dieser Einzelheiten, die der Deutlichkeit wegen etwas ausführlicher behandelt worden sind, geht der Rahmen, was seine Anlage im ganzen und was die Zusammenstellung der Blätter zu fünfteiligen Palmetten betrifft, wahrscheinlich auf kontinentale Vorlagen zurück: mit Recht erinnert J. A. Herbert an die nordfranzösische Bibel in Rom, wenn auch die hier zu entnehmenden Beispiele noch abstrakter anmuten. Das gleiche Prinzip der Füllung begegnet schließlich schon in Initialen der touronischen Schule.[2])

Während die folgende Seite (fol. 3^r) nur mit einem Titulus ausgestattet ist, der in goldener Unziale geschrieben auf die vorhergehende Miniatur Bezug nimmt, hat der Künstler fol. 3^v und 4^r als einfache Zierseiten behandelt (Westw., Taf. 47). Wie auch mehrmals bei dem weiter unten zu besprechenden Pariser Benedictionale, besteht der Rahmen lediglich aus einer Leiste; diese wird durch rote Linien in drei Längsstreifen geteilt, von denen der mittlere golden ist, während die äußeren oben und unten mit tiefem Blau, seitlich mit Grün gefüllt sind. Entsprechend ist das große P auf fol. 3^v gegliedert; auf den Ecken des Rahmens stehen in der Diagonalrichtung mandelförmige Verzierungen, in die Punkte, Rechtecke und Ovale in Weiß auf lila Grund eingezeichnet sind. Der Grund der Seite ist links weiß gelassen, rechts blau angelegt, Schrift in goldener Kapitale und Unziale.

Auf fol. 4^v beginnt dann der Text in goldener karolingischer Minuskel, die Überschriften werden in Unziale ausgeführt in zwei verschiedenen Größen; zwei Stufen von Unzialen stehen am Beginn der Abschnitte als Initialen (s. Taf. d. Pal. Soc.). Ebenso wie im Aethelwold-Benedictionale hält der Schreiber bis zuletzt am Gebrauch des Goldes fest, dagegen hat die Schrift nichts von dem breiten schweren Stil, den wir als bezeichnend für die neue Schule im vorigen Abschnitt hervorheben konnten. Die Ligatur ra fehlt, während rt und ct verbunden werden; Kontraktionen und Suspensionen sind zahlreicher als im Benedictionale. Die Buchstaben der Minuskel sind kurz und haben verhältnismäßig kleine Rundungen mit starkem Druck auf allen Kurven. An Schriften des IX. Jahrh. wird man zunächst nicht erinnert, erst gegen Schluß finden sich

---

[1]) Boulogne, Bibl. Communale, Psalter 20, fol. 2^r, 2^v, St. Omer, Ms. 168, fol. 1^v. Zu dieser Gruppe gehören ferner: Boulogne 34 u. 107, St. Omer 342 bis.

[2]) S. Evangeliar „Lothars“, Bibl. Nat.-Ms., Latin 266, fol. 23 (Abb. Facsimilés de Manuscrits Grecs, Latins et Français, Paris, Berthaud, Taf. XXVI).

gewisse Anklänge an den Duktus der Reimser Schule. Nach dem, was S. 39 Anm. 4 über englisches Urkundenwesen gesagt wurde, ist anzunehmen, daß die Handschrift in New-Minster geschrieben und ausgestattet worden ist; gewisse Unterschiede im Stil mit dem des Aethelwold-Benedictionale und die andersartige Schrift würden dadurch erklärt. Über das zeitliche Verhältnis der beiden läßt sich nach dem künstlerischen Charakter meines Erachtens nur das eine sagen, daß die einfacheren Farben dem karolingischen Kolorit näher stehen.

Günstigere Handhaben zum Vergleichen bietet ein anderes Werk unserer Schule, das auf Grund liturgischer Indizien auf das neue Münster weist: das Benedictionale des Erzbischof Robert in der Bibliothek zu Rouen.[1]) Die Handschrift, die aus Taf. VI–VII der Kathedralbibliothek zu Rouen stammt und schon im 17. Jahrh. von Morin und Mabillon benutzt wurde, ist nach der künstlerischen Seite gewürdigt worden von Gage in seiner Studie über das Aethelwold-Benedictionale, von Westwood in dem bekannten Werk (S. 139) und neuerdings von J. A. Herbert in den „Illuminated Mss." 1911, S. 127. Ausführlich hat die Literatur verzeichnet H. A. Wilson, der im XXIV. Bde. der „Henry-Bradshaw-Society" 1903 den Text der Benediktionen usw. herausgegeben und nicht nur dessen liturgiegeschichtliche Stellung, sondern auch die Fragen über Ort und Zeit der Entstehung, sowie die Geschichte der Handschriften eingehend behandelt hat.[2]) So haben wir uns auch hier wesentlich

---

[1]) Rouen, Bibliothèque Municipale y 7. Da die Handschrift in neuerer Zeit sehr fest in (gelbbraunes) Leder gebunden worden ist, darf es nicht wundernehmen, wenn die Maßangaben in den verschiedenen Beschreibungen etwas voneinander abweichen; Henry Omont gibt in seinem Katalog der Bibliothek 322×332 mm an, Verf. hat für die Breite 233 mm gemessen (s. Wilson, S. X). Der Schriftspiegel mißt nur 208×123 mm, es ist also offenbar der Rand nahezu in seiner ganzen Breite erhalten, was sehr zu dem stattlichen Aussehen der Schriftseiten beiträgt (er mißt in der Höhe: oben 44, unten 71 mm, in der Breite: außen 74, innen 24 mm).

[2]) Die Frage, ob Robert, der Bruder der englischen Königin Emma, der von 990—1037 das Erzbistum Rouen unter sich hatte, der Besitzer der Handschrift war, oder ob Robert v. Jumièges, Erzbischof von Canterbury, unser Benedictionale, ebenso wie das Missale Rouen y 6, 1052 nach der Normandie mitgebracht hat, ist schon im XVIII. Jahrh. Gegenstand von Kontroversen gewesen und auf Grund der zahlreichen Eintragungen (= Ergänzungen) des XI. u. XII. Jahrh. nicht zu entscheiden. Auch Wilson, der eingehend (S. XIV—XVI) die Indizien gegeneinander abwägt, kommt zu keiner Entscheidung, dagegen neigt H. M. Bannister in seiner Besprechung der Wilsonschen Arbeit („English Historical Review" XVIII, 1903, S. 607) der zuerst genannten Annahme zu.

mit der künstlerischen Ausstattung des vorzüglich erhaltenen Werkes zu befassen. Ebenso wie im Aethelwold-Benedictionale sind jedesmal zwei gegenüberstehende Seiten mit dem gleichen Rahmenwerk verziert worden, so daß an hohen Feiertagen das aufgeschlagene Buch einen einheitlichen symmetrischen Schmuck darbot und zu gleicher Zeit rechts den Beginn der Benediction, links auf der Versoseite die dem Fest entsprechende biblische Szene zeigte. Leider sind solche Bilderpaare nur für Ostern, Pfingsten und Mariä Himmelfahrt erhalten, während an zwei anderen Stellen zwar die Zierseite vorhanden, das illustrierende Gegenstück aber offenbar verloren ist, wie im einen Fall (zwischen fol. 8 u. 9) die Lücke im Text, im anderen (zwischen fol. 27 u. 28) die Spuren des herausgenommenen Blattes beweisen. So müssen wir auf die Bilder zu Christi Geburt und Himmelfahrt verzichten und beginnen mit der Beschreibung des Auferstehungsbildes (fol. 21^v). Rechts stehen nach links gewandt drei Frauen, von denen die vorderste Räucherfaß und Salbgefäß hält, der Kopf der mittleren ist etwas höher sichtbar. Sie hören auf den Engel, der genau wie im Aethelwold-Benedictionale in der Linken das Szepter am unteren Ende hält und mit der überschneidenden Rechten die Frauen anredet. Er trägt goldenes Kleid und blauen Mantel, sein Haupt ist von üppigen Locken umgeben und mit einer Binde geschmückt. Gegenüber der eben verglichenen Handschrift sind die Figuren gewachsen im Verhältnis zur Bildfläche und stehen infolgedessen enger und unübersichtlicher, zumal der Künstler vermeidet, sie auf den Rahmen zu stellen. Um endgültig die Breitkomposition aufzugeben, bringt er auch die Wächter, deren Zahl er wieder auf drei vermindert hat, unter dem Grabe an. Damit wird der schön komponierten Gruppe des Engels mit dem dahinterstehenden Gebäude ihre zentrale Stellung genommen. Zugleich verliert sie das Harmonische, Wohlproportionierte, da der Engel durch seine Größe die Architektur verdeckt, diese aber ihrerseits unklar und unverstanden wirkt. Interessant ist auch, daß die schräge Dachfläche nicht mehr nach antiker Art aus Reihen gewölbter Ziegel gebildet wird, wie im Aethelwold-Benedictionale und der Metzer Schnitzschule, sondern daß horizontale, schmale Farbstreifen sie ersetzen und so das koloristische Dekorationsprinzip stärker zum Ausdruck bringen. Dagegen ist der Hintergrund weiß gelassen; auf die einzelnen Farben soll später im Zusammenhang eingegangen werden.

Taf. VI Auf dem Pfingstbilde fol. 29^v sind die Apostel wieder vor einem Kreisbogen sitzend dargestellt, ihre Füße setzen sie indes

nicht wie in der verglichenen Handschrift auf eine schwach gekrümmte Leiste, sondern auf einen, dem ersten parallel laufenden Bogen, was zeigt, daß das Verständnis für den qualitativen Unterschied der beiden Objekte verloren ist. Petrus und Paulus haben ihre Plätze vertauscht: der Anordnung im „Aethelstan-Psalter“ entsprechend, sitzt links der unbärtige Petrus, den Doppelschlüssel und ein Buch haltend, rechts Paulus, der diesmal wieder durch einen Bart charakterisiert wird.[1]) Es war dem Künstler nicht möglich, mehr als zehn Apostel auf den gegebenen Raum zu verteilen; der Kopf eines elften wurde nachträglich von ihm auf der rechten Seite eingefügt. Von oben läßt die Taube des heiligen Geistes, die von einer Mandorla umgeben herabfliegt, feuerrote Strahlen auf das Haupt jedes einzelnen ausströmen, über ihr wird im Scheitelmedaillon des Bogens die Hand sichtbar.[2]) Es wäre denkbar, daß unser Bild nicht nur darin, daß es die Apostelfürsten in der üblichen Weise anordnet und Paulus bärtig gibt, sondern auch durch die Einführung dieser Hand und namentlich in der Bildung der Gebäude über den Bogen dem altchristlichen Vorbild näher steht als das Aethelwold-Benedictionale, so daß wir also direkte Abhängigkeit von der gemeinsamen Vorlage annehmen könnten. Derartige Beispiele von antiker Perspektive, wie sie die verkürzten, symmetrisch verlaufenden Längsseiten der beiden Architekturstücke über der Arkade zeigen, sind in unserer Zeit selten und unterscheiden sich prinzipiell von den entsprechenden Gebäudekomplexen im Aethelwold-Benedictionale, die auf den Typus des antiken Stadtbildes zurückgehen, jedoch gerade im Pfingstbilde diesen erheblich modifiziert haben (Gage, Taf. 23); ebenso weisen die wehenden Vorhänge auf altchristliche Zeit. Interessant sind ferner die verschieden hohen Türme mit den flachen Kuppeln, die hinter den einzelnen Gebäuden sichtbar werden: sie erinnern an den Grabbau der eben verglichenen Handschrift. Schließlich sei hingewiesen auf die girlandenartig umwundene Säule, die hinter den Aposteln die Bildfläche halbiert und zwei kleinere Bogen stützt, ein architektonisches Motiv, das entsprechend in der Szene von Christi Darbringung im Aethelwold-Benedictionale begegnet (s. Gage, Taf. 18). Dergleichen Säulenschmuck werden wir in der schon erwähnten Pariser Winchester-Handschrift (fol. 26 r) wiederfinden; ältere

---

[1]) S. S. 21 Anm. 3.

[2]) Das Rot dieser Strahlen lehrt uns, wie im Aethelwold-Benedictionale die entsprechende, stark beschädigte Stelle ausgesehen haben mag. (S. S. 21.)

Beispiele sind bekannt aus der Bibel von St. Paolo und dem Bamberger Boethius, der der späten Turonischen Schule angehört (Chroust, Lief. XVIII, Taf. 8b). Der Hintergrund ist diesmal nicht weiß gelassen, sondern wird unterhalb der zwei kleinen Bogen in wagrechte, braunviolette Zonen gegliedert, die sich nur dadurch voneinander abheben, daß die Farbe in zwei verschiedenen Nuancen aufgetragen und außerdem stellenweise mit durchsichtigem Weiß gehöht wird. Das obere Stück dagegen durchziehen verschiedenfarbige, ganz schmale Streifen, die kräftig ineinandergestrichen worden sind, ähnlich wie auf dem Dach des vorhergehenden Bildes. Auch in dieser Hinsicht wird unsere Handschrift einer antikisierenden Vorlage näher stehen, als das Aethelwold-Benedictionale mit seinen sorgfältig abgegrenzten Zonen.[1])

Taf. VI Im letzten Bild (fol. 54v), das den Tod Mariä wiedergibt, wird demgegenüber auf jede Angabe des Hintergrundes verzichtet, so daß die Figuren mit ihren schweren Farben wie bei der Osterszene vor dem weißen Pergament stehen. Die Auffassung ist die gleiche wie im Aethelwold-Benedictionale; die heilige Jungfrau ermahnt und tröstet vom Totenbett aus die klagenden Frauen. Das Bett steht diesmal schräg wie in dem Bilde der Geburt der eben genannten Handschrift; die Zahl der Frauen ist auf vier vermehrt, was, wie wir sahen, der Textstelle widerspricht. Über der Szene schwebt eine Heiligenkrone[2]) und darüber wird im Medaillon, unabhängig davon, die Hand Gottes sichtbar. Die untere Hälfte des Bildes mit den zwölf Aposteln ist diesmal weggelassen.

Bei den drei Szenen fanden wir demnach enge ikonographische Übereinstimmung mit den entsprechenden Bildern des Aethelwold-Benedictionale, möglicherweise an einigen Stellen Zurückgehen auf die gemeinsame Vorlage. Demgegenüber erkennen wir in der Entwicklung der Rahmenornamentik in vieler Hinsicht ein Weiterfortschreiten auf der Bahn, auf der der Künstler der anderen Handschrift schon eine so große Strecke zurückgelegt hatte. Wieder handelt es sich um Rechtecke mit Eckrosetten (fol. 9r, 21v, 28r)

---

[1]) Eine parallele Erscheinung treffen wir in dieser Zeit an in dem „Göttinger Sakramentar", das sich ganz entsprechend von den zeitgenössischen kontinentalen Handschriften unterscheidet (s. E. H. Zimmermann, „Die Fuldaer Malerei in karolingischer und ottonischer Zeit", Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1910).

[2]) Vgl. die Kronen beim „Chorus Virginum", Aethelwold-Benedictionale, fol. 1v, 2r (Gage, Taf. 4, 5).

oder Arkaden (fol. 29ᵛ, 54ᵛ), die von goldenen Leisten eingefaßt und mit Blattwerk gefüllt werden. Bei den ersteren finden sich außerdem in der Mitte der Längsseiten Medaillons, die in zwei von drei Fällen ebenso wie die Rosetten üppig sprossendes Blattwerk aussenden, so daß hier wie bei den späteren Bildern im Aethelwold-Benedictionale für den friesartig aufgereihten Akanthus wenig Platz bleibt. Wo ihm Raum übrig gelassen, wird er nicht in der eben angedeuteten Weise zusammengesetzt, sondern die in dem schmaler werdenden Rahmen leer stehenden Flächen werden gefüllt durch je eine Palmette, die in der Anordnung ihrer Teile sich der Form des zur Verfügung stehenden Bordürenfeldes anpaßt. Demzufolge wird schon das Mittelglied kürzer und breiter, die anschließenden sehr elastischen Blätter sind stark nach der Seite geschwungen, während kleine Sprößlinge den durch die großen Richtungsdifferenzen freibleibenden Raum ausfüllen.

Auch hier in den Bordüren treten neben dem Akanthus ungezackte Blütenblätter auf, wie vordem in den Rosetten. Vor allem aber fallen die neuen kelch- oder tütenförmigen Bildungen des Akanthusblattes auf, das dadurch sich erheblich unterscheidet von den glatten, straffen Formen im Aethelwold-Benedictionale oder in der Metzer Schule. Dabei ist stets nur der Kontur der vorderen Kelchhälfte gezackt, der der hinteren läuft in einem Bogen außen herum, so daß die beiden Hälften wie aufeinandergelegt erscheinen und so einen flächenhaften Eindruck machen. Beibehalten ist noch der schmale, farbige Streifen zwischen den goldenen Stäben und dem schwarzen Grund; das Füllwerk der Bordüren unterscheidet sich aber qualitativ nicht mehr von dem übrigen Rahmenornament: alles Blattwerk unterliegt den gleichen Kräften, den gleichen Wachstumsbedingungen. Ebenso haben Kapitäle und Basen ihren struktiven Charakter endgültig aufgegeben, sie sind Teile eines dekorativ wirkenden Ganzen, so gut wie die viereckigen Rahmen. An Stelle des Kapitäls treten in der Arkade des letzten Bildes vierpaßartige Formen, die in Erinnerung an den ursprünglichen Bau dieses Gliedes von zwei horizontalen Leisten durchschnitten werden, den Resten von Deck- und Grundplatte. Die Füllung der Kleeblattformen durch vier diametrale schmale Blattstrahlen hat nichts mehr gemein mit der üblichen Verzierung der Kapitäle, nur in den ähnlich eingerahmten Basen ist etwas entsprechendes erhalten. Der ganze Schmuck hat den Charakter des Teppichartigen angenommen. Bei den Eckrosetten, die die vom Aethelwold-Benedictionale gegebenen Möglichkeiten weiter variieren und ebenfalls vierpassartige

Leisten einführen, ist vor allem auf die Füllung der inneren Quadrate aufmerksam zu machen (fol. 21[v], 28[r]), weil sie in den späteren Handschriften Schule gemacht hat. Schon in der reicheren Schwesterhandschrift war, abgesehen von dem unklaren Beispiel auf fol. 64[v] (Gage, Taf. 22) die nämliche Aufgabe auf fol. 45[v] (Gage, Taf. 19) gestellt und dadurch gelöst worden, daß die vier in der Diagonale stehenden Teile eines achtblättrigen Blütenkelches sich bis in die Ecken des Vierecks ausstreckten, während die senkrechten und wagrechten Blättchen ihre Enden umbiegen mußten. In unserem Benedictionale wird von dem Umschlagen kein Gebrauch gemacht, dagegen hilft die Mannigfaltigkeit der Blattarten und die Möglichkeit mit ihnen zu wechseln: auf fol. 28[r] werden die Ecken ausgefüllt durch fünfteilige Blättchen, die sich ganz dem Winkel anpassen, das andere Mal auf dem Osterbild finden tütenförmige Bildungen Verwendung und zwar in der Weise, daß der hintere überstehende Teil mit dem glatten Rand völlig in die Ecke hineingezogen wird. Die verschiedenen Blattarten schmiegen sich eng aneinander an und der Hintergrund verschwindet beinahe. Die Freude an geradezu phantastisch geschlitzten Bildungen spricht sich namentlich aus in der Form der Blattkelche, die auf fol. 26[r] an den Ecken der besprochenen Quadrate ansetzen. Durchweg wird auf eine bestimmtere, schärfere Konturierung Wert gelegt, die dazu führt, den Akanthus in kleinen Zacken endigen zu lassen. Zu gleicher Zeit macht sich ein neues Substanzgefühl bemerkbar: die Blätter sind trockener, zäher als in der älteren Handschrift, trotz der größeren Stoffmasse und des größeren Volumens.

In zweifacher Hinsicht trägt die Technik den veränderten Stilprinzipien Rechnung; einmal dadurch, daß beim Nachziehen des Umrisses mit weißer Farbe das Instrument gehalten wird wie unsere Rundschriftfeder und infolgedessen der Winkel zweier aneinander stoßender Kurven sehr spitz, deren Mitte dagegen breit wird, andererseits, indem der Maler auf den Blättern jeweils eine hellere und eine dunklere Nuance der gleichen Farbe nebeneinander setzt und so auch die Flächen in schmale, voneinander sich abhebende Streifen zerlegt. Die Verteilung der tieferen Töne deutet darauf hin, daß dieses System von einer mit illusionistischen Mitteln arbeitenden Vorlage übernommen ist, aber während es dort dazu gedient hat, zu modellieren, ist es sehr fraglich, ob unser Künstler das Gefühl für den ursprünglichen Zweck besitzt und ob nicht das Prinzip der dekorativen Bereicherung ihn bestimmt; man sehe darauf vor allem

das Blattwerk auf fol. 54v an und beachte die Weiterentwicklung in den Handschriften Rouen y 6, Holkham-Hall 16 und Oxford Taf. XI–XII Bodl. Douce 296 (s. Schlußkapitel). Dem entspricht es, wenn die Farbe ebenso wie auf den letzten Seiten des Aethelwold-Benedictionale innerhalb einer Palmette von Glied zu Glied wechselt und nur bei symmetrischer Stellung zweier Blätter wiederholt wird. Dagegen sind die Farben nicht so bunt wie dort: es werden verwandt zwei Schattierungen von graugrün, von weinrot, von violett, bräunlich-orange und blauoxyd; schon das System der zwei Töne bürgt für Übergänge innerhalb des Kolorits. Zusammenfassend und ordnend wirken wieder die schweren goldenen Leisten und der schwarze Hintergrund innerhalb der Rahmen.

Wir gehen nun dazu über, auch die Figuren in ihrer Formengebung und ihrem Stil zu untersuchen und denen der früher besprochenen Handschriften gegenüber zu stellen. Zuerst vermissen wir das leichte, graziös Geschwungene, das den schlank gebauten Gestalten des Aethelwold-Benedictionale eigen ist und in dem zierlichen Bau der Hände und Füße ausklingt. Die Köpfe sind in unserer Handschrift gedrungener, Augen und Nase entsprechend breiter gebildet; der Nasenrücken wird stets durch die beiden Konturlinien eingefaßt, wozu sich der Künstler des Aethelwold-Benedictionale nur versuchsweise entschließen konnte (Thomas- und Aetheldrythabild s. S. 35). Auch die Haarbehandlung nähert sich dem, was dort bei dem Thomasbild versucht worden ist, indem nur der Umriß durch sich überschneidende, weit ausholende Bogenlinien angegeben, die Innenfläche indes mit einer helleren Farbe ausgefüllt wird; dadurch wirkt das Haar massig und reich. Während eine Menge der feineren Faltenmotive, die beim Aethelwold-Benedictionale so viel zum Rhythmus der Linien beigetragen haben, verschwinden, werden die größeren Faltenzüge auffallend stark herausgearbeitet; man achte namentlich darauf, wie weit die horizontalen Züge den Kontur der Figuren überschneiden (z. B. Engel des Osterbildes, Apostel bei Pfingsten), eine Erscheinung, die bei dem wenig späteren Cambridger Evangeliar noch deutlicher zutage tritt (Trin. Coll. B. 10. 4). Auch die Bewegung der Säume hat viel von ihrer energischen ausdrucksvollen Sicherheit verloren; an Stelle der scharfgewinkelten Umrisse mit den gehäuften Faltennestern treten Wellenlinien, die stellenweise zackenartig zugespitzt sind. Deckweiß wird wieder reichlich verwandt, wenn auch mit geringerer Geschicklichkeit und Nuancierung als in der Schwesterhandschrift, dagegen ist es in den Gesichtern viel mehr verrieben mit dem Karnat, so daß

die weißen Dreiecke auf den Backenknochen und die Streifen auf Stirn und Wange nicht mehr unvermittelt dastehen. Die Farbe der Haut ist rötlichorange, die der Konturen braun.

Aus dem bisher Gesagten geht ohne weiteres hervor, daß unsere Handschrift den so minutiös gezeichneten Figuren auf dem Charter noch ferner steht, als den Bildern des Aethelwold-Benedictionale. Dies ist insofern auffallend, als beide Werke sicher für New-Minster, möglicherweise in diesem Kloster hergestellt worden sind. Vielleicht erteilt die Schrift weitere Auskunft.

Wenn wir absehen von den zahlreichen später (saec. XI ex., XII) zugefügten Teilen, scheint unser Manuskript von einer Hand geschrieben zu sein, ausgenommen eine einzige Seite, die die Fortsetzung der ersten und den Beginn einer zweiten Osterbenediction enthält und den Rücken der zugehörigen Zierseite bildet. Die Schrift dieses Blattes gleicht völlig der des Aethelwold-Benedictionale; dagegen scheint der eigentliche Schreiber unseres Manuskripts aus einem anderen Atelier hervorgegangen zu sein, obwohl auch bei ihm die Buchstaben breite runde Formen angenommen haben und obwohl die Anordnung der Schrift und die Verteilung von Kapitalen und Unzialen übereinstimmt mit den Gepflogenheiten der zuvor genannten Gruppe. Ich verzichte darauf, die Formen der einzelnen Buchstaben zu vergleichen, möchte aber darauf aufmerksam machen, daß die in Old-Minster verwandte Ligatur ra nicht vorkommt, daß andererseits abweichend von dem dort üblichen ct und rt verbunden werden. Die Zahl der Abkürzungen ist ebenso wie dort ganz gering. Daß eine einzige Seite, womöglich die erste eines Abschnittes, von einem anderen irgendwie überlegenen Schreiber ausgeführt wird, gewissermaßen als Muster, kommt auch sonst vor; so ist im angelsächsischen Evangeliar in York (Kapitelsbibliothek), fol. 14v, die erste Seite des Matthäus-Evangeliums in einem runden charakteristisch englischen Schrifttyp, der gegen 1020 (in Canterbury?) aufgekommen sein mag, geschrieben, während der Rest der Handschrift einen älteren Stil vertritt.[1]) Diese Tatsache ist neben dem liturgischen Befund, der klar für New-Minster spricht, ein weiteres Indizium dafür, daß unser Benedictionale nicht am gleichen Platz

[1]) S. Beschreibung der Handschrift English Historical Review XXVII, 1912, S. 1 ff. (W. H Stevenson). Der Schrifttyp der Probeseite (fol. 14v) begegnet wieder in der Canterbury-Urkunde von 1018 (Sanders Facs., Bd. III, XXXIX), in urkundlichen Eintragungen der Handschrift Brit. Mus. Claud. A III, fol. 2r—3v, die sich auf Christ-Church, Canterbury beziehen und in einem Aldhelm der Brüssler Bibliothek, dessen Provenienz unbekannt ist (Ms. 1650).

wie das Aethelwold-Benedictionale geschrieben ist, für den Entstehungsort der Miniaturen beweist sie nichts, im Gegenteil muß darauf hingewiesen werden, daß die Old-Minster-Schrift auf der Rückseite eines Zierblattes gestanden hat, daß sie also vom Maler geschrieben sein könnte und andererseits, daß unsere Miniaturen schon erheblich von dem Bild König Edgars abweichen. Gewiß sind alle solche Zuteilungsversuche zwecklos, ehe man sich nicht klar darüber wird, wo die Grenzlinie zwischen Individual- und Atelierstil in der Schrift zu ziehen ist. Daß auch in New-Minster rege Kunsttätigkeit geherrscht hat, erfahren wir aus dem um 1020—1030 geschriebenen Register von Hyde Abbey (Brit. Mus. Stowe 944), wo ausführlich über die Projekte und Taten des Abts Aethelgar (965—977) berichtet wird.[1]) Schließlich muß noch erwähnt werden, daß nach H. A. Wilsons Untersuchung (S. 169) nur die Benedictionen des Temporale denen des Aethelwold-Benedictionale entsprechen (mit geringer Abweichung), daß dagegen das Sanktorale größere Übereinstimmung mit dem Pontifikale des Dunstan (aus Canterbury, s. S. 3) und dem „Pontificale Lanalatense" (Rouen A. 27)[2]) zeigt, (also wohl einer älteren englischen Tradition folgt?)

Demgegenüber ist ein drittes Winchester-Benedictionale, die schon öfters zitierte Pariser Handschrift Ms. Lat. 987, sowohl des Taf. VIII—IX
Charakters der Schrift wie des Inhalts wegen, in nächste Nähe des Aethelwold-Benedictionale zu setzen.[3]) Trotzdem soll sie erst jetzt besprochen werden, da ein Teil ihrer künstlerischen Ausstattung einer fortgeschrittenen Stilstufe angehört und zu den späteren Werken der Schule überleitet. Andererseits werden wir gerade bei ihr, was den Rahmenbau betrifft, karolingische Anklänge finden; figürliche Darstellungen fehlen ganz.

---

[1]) W. d. Gray-Birch: „Liber Vitae: Register and Martyrology of New-Minster and Hyde-Abbey, Winchester", S. XIV, SS. 9—11. Gage und Westwood nehmen an, daß für diesen Abt Aethelgar unser Benedictionale hergestellt worden sei, doch glaube ich nicht, daß die Handschrift vor 980—990 entstanden ist; Aethelgar aber wurde schon 977 Bischof von Selsey, 989 Erzbischof von Canterbury.

[2]) S. „Archaeologia" XXV, 1834, SS. 235—271 (J. G. Rockewode), Cat. des Mss. des Départements 8°, I, S. 69. H. A. Wilson 1903, S. XVII.

[3]) Delisle, Leop., „Memoire sur d'anciens sacramentaires" 1886, p. 216; „The New-Pal. Soc." 83, 84.

Warner-Wilson, „Aethelwold-Ben." XXIV (Warner) LVIII (Wilson); vgl. Wattenbach, „Deutschlands Geschichtsquellen" 1904, S. 468, Anm. 7; Delisle, „Journal des Savants" 1903. S. 435.

Geschichte und Herkunft der Handschrift sind bereits behandelt worden von Delisle in seiner Arbeit über die Sakramentare, und dann brachte vor einigen Jahren die New-Palaeographical Society zwei Faksimiles mit einer Beschreibung der Handschrift. Wir gehen deshalb sofort zur Analyse des Schmuckes über.[1]) Die erste Zierseite auf fol. 16^{r} ist ganz einfach gehalten; sie zeigt lediglich einen schmalen (etwa 9 mm breiten) rechteckigen Rahmen, der aus einem goldenen und einem farbigen Streifen gebildet wird. Ganz entsprechend ist fol. 71^{r} eingefaßt, nur daß hier eine Dreiteilung der Leisten stattfindet; auf fol. 63^{r} wird die obere Schmalseite eines ebenso gebildeten Rahmens halbiert durch ein Medaillon, das eine achtblättrige orientalische Blüte einschließt, eine weitere Variante bietet fol. 68^{r}, wo in das Rechteck eine Bogenstellung hineingesetzt ist; von irgend welchem vegetabilen Beiwerk ist auch hier abgesehen worden. Wesentlich interessanter sind die Zierseiten zu Palmsonntag, Pfingsten und Peter und Paul (fol. 26^{r}, 43^{r}, 65^{r}), die Beispiele für die Entwicklung der Arkade bringen. Das zuletzt genannte Blatt ist das einfachste: auf dünnen, goldenen Säulchen mit attischen Basen und zierlichen Blattkapitälen ruht ein Bogen, der ebenso wie die entsprechenden Glieder im Aethelwold-Benedictionale (2^{v}, 3^{r}) verhältnismäßig schmal beginnt und nach dem Scheitel zu breiter wird; die Häuschen, die hier, wie bei den zwei oben mitgenannten Zierseiten auf den Kapitälen aufsitzen und von den Bogen überschnitten werden, sind einfachere, weniger gut verstandene Vertreter des Typs, den wir auf dem Pfingstbild der vorher besprochenen Handschrift gefunden haben. Sehr sorgfältig sind die vor- und zurückspringenden Profile der vielfach zusammengesetzten Basen und Kapitäle ausgearbeitet; das straff angezogene, beinahe metallisch wirkende Blattwerk des letzteren steht karolingischen Typen näher als irgend welchen englischen Produkten, es ist indes nicht, wie man dem Charakter nach erwarten könnte, mit Gold, sondern mit einem bräunlichen Karmin ausgefüllt worden. Die ersten Spuren

---

[1]) Zierseiten:

Fol. 16^{r} *Purificatio Mariae.*
„ 26^{r} *Benedictio in ramis palmarum.*
„ 31^{r} „ *in die Scō. Pasche.*
„ 41^{r} „ *in die Ascensionis Dnī.*
„ 43^{r} „ *in die Scō. Pentecosten.*
„ 63^{r} „ *in nativitate Scī. Johannis Baptiste.*
„ 65^{r} „ *in natale aploru Petri et Pauli.*
„ 68^{r} „ *in assumptione Scāe. Mariae.*
„ 71^{r} „ *in nativitate Scae. Mariae.*

der reicheren vegetabilen Ornamentik begegnen im Rahmenwerk der Palmsonntagseite (fol. 26r), wo das verhältnismäßig kleine Kapitäl aus zwei Platten und einer fetten siebenteiligen Palmette zusammengesetzt wird, die an ähnliche Bildungen in den Bordüren des Benedictionale in Rouen erinnert, dagegen vom üblichen weit ausgebreiteten Füllwerk der Winchesterkapitäle sehr abweicht. Auch die übrigen Architekturglieder sind breiter als auf dem vorher besprochenen Blatt, was weiter das stärkere Ausladen der Taf. IX Basis zur Folge hat. Erst damit, daß auf fol. 43r an Stelle der Säulen der breite Rahmenpilaster tritt, wird die Möglichkeit gegeben, das Kapitälblattwerk zu lockern und zugleich den Bogen mit Ornament zu füllen; die Basis dagegen behält immer noch ihr streng architektonisches Aussehen. Es ist auffallend, wie sehr die Stellung des Ornaments in der Archivolte abweicht von dem, was wir aus den Schwesterhandschriften kennen, ganz abgesehen von der andersartigen Zeichnung der Blätter, über die weiter unten im Zusammenhang zu reden sein wird. Nur die Mittelpalmette, die ungefähr den Kapitälen auf fol. 26r entspricht, steht aufrecht, soweit der geringe Durchmesser des Bogenfeldes es gestattet; die anschließenden Blattgruppen dagegen, die dicht gedrängt das immer schmaler werdende Bordürenfeld füllen, sind gezwungen sich zu legen und sich schließlich nach unten zu richten, um sich den konvertierenden Leisten anzupassen. Im einzelnen setzen sie sich zusammen aus einem großen und zwei kleineren Blättern, die Teile eines Kelches sind und den Fuß des größeren Blattes umschließen. So liegen Gewächse vor, die in Form und Stellung etwas an das Ornament des schon erwähnten Remigius-Elfenbeins in Amiens erinnern. Auf der gleichen Seite treffen wir eine in der Winchester-Schule meines Wissens einzigartige Erscheinung, daß nämlich ein als Initiale verwandter Kapitalbuchstabe in vegetabile Bildungen ausläuft. Die Palmette, die seinen oberen Abschluß bildet, ist dreiteilig und ähnelt den auf dem Rand verteilten Blüten der Miniatur König Edgars, nur daß charakteristischer Weise am Ansatz des mittleren Blattes zu beiden Seiten winzige Sprößlinge sichtbar werden und dem Kontur etwas Springendes geben; am inneren Ende findet sich einer jener merkwürdigen Blattkelche, die wir von dem Benedictionale in Rouen her kennen. Ebenso wie in den Rosetten von fol. 28r jener Handschrift, ist der hintere Teil wieder weit über den Rand des vorderen hinaus verlängert und endigt in einer Einrollung; die beiden Teile liegen flach aufeinander, so daß hier und fernerhin von einem Kelch nicht mehr gesprochen werden

kann, zumal wir in späteren Handschriften drei und vier solcher Lagen übereinander finden werden.[1])

Auch für den reichen rechteckigen Rahmenschmuck bietet die Handschrift Beispiele und zwar in den Zierseiten zu Ostern und Taf. VIII Himmelfahrt (fol. 31 r und 41 r). Das Altertümlichere der beiden Blätter ist zweifellos das zuerst angeführte: der Schmuck folgt in der Disposition dem des Aetheldrythabildes im Aethelwold-Benedictionale, den wir dort als den fortgeschrittensten kennen gelernt haben und dessen Merkmal darin bestand, daß der rechteckig zum Rahmen gestellte Blattfries völlig durch Ausstrahlungen der Rosetten ersetzt worden war. Die Ecken unseres Bildes sind mit Vierpässen besetzt, in die je ein Quadrat so hineingestellt worden ist, daß seine Ecken und die Schnittpunkte des Vierpasses sich decken. Da hiermit zum erstenmal eine feste Verbindung zwischen den bisher ohne Berührung konzentrisch ineinander geschobenen Rosettenleisten hergestellt ist, da außerdem das gleiche Motiv um 45° gedreht, in dem Taf. X wenig späteren Evangeliar von Besançon[2]) begegnet, glaube ich hier eine Tendenz zu strafferen Bordürenbildungen zu erkennen. Dem entspricht es, daß die Rahmen schmaler gestaltet werden, ein Bestreben, das schon im Benedictionale zu Rouen fühlbar gewesen ist, hier aber viel deutlicher hervortritt. So kommen wir schließlich zu einer neuen Art der Füllung (auf fol. 41 unserer Handschrift), die teilweise völlig übereinstimmend in dem zwischen 1010 und 1020 geschriebenen Missale Roberts von Jumièges (fol. 36 v, 37 r) begegnet.[3]) Obwohl auch sie ihre Einzelheiten der Blattornamentik entlehnt, treten doch völlig neue Kombinationen auf, die auf jedes Eigenleben verzichtend tapetenartig den schmalen Bordürenstreifen füllen und mehr, als das früher der Fall war, den Stäben untergeordnet werden. Die alte Art der Blattfriese begegnet zuweilen in den Feldern der Bogen (Missale Rouen 32 v, 33 r); in senkrechten Rahmenstreifen dagegen verwendet man lieber solche Ornamentik, die ausgesprochene Vertikaltendenz hat oder in dieser

[1]) Z. B. Ms. Bodl. Douce 296, fol. 9 r.

[2]) Bibliothèque, Ms. 14, s. Cat. général XXXII, S. 13. In der Schrift nächst verwandt ist die nicht illustrierte „*Vita Sci. Swithuni*", Brit. Museum Royal 15 C VII.

Photographien der Handschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Dr. Köhlers.

[3]) Rouen y 6 — Literatur: Westw., SS. 136—138, Taf. 40. — Wilson, H., A. 1896. — Herbert, S. 128. — Gasquet-Bishop, Bosworth-Psalter 1908, S. 181.

Hinsicht neutral ist (man vergleiche auch, wie auf fol. 32v, 33r des Missale in Rouen ursprünglich senkrecht zum Rahmen stehende Palmetten schräg nach oben gedreht sind, weil sie in einer senkrechten Bordüre stehen). Auch bei den Rosetten der eben besprochenen Zierseite (des Benedictionale) entwickelt sich das Blattwerk innerhalb der vierpaßförmigen Rahmenleiste; jedoch erscheinen auf den Außenseiten, ohne daß von innen her darauf vorbereitet worden wäre, auf die Diagonalachsen verteilt, vier Blattenden, die je zwei fadendünne, symmetrisch nach außen geschwungene Stengel aussenden. Die blütenartigen Bildungen an deren Enden sind zusammengesetzt aus einem mehrfach geschlitzten Kelch und einem eingerollten Blütenblatt. Wie schon weiter oben angedeutet worden ist, halte ich es für möglich, daß das Motiv des feinen langen Stils, das meines Wissens bei Miniaturen sonst nicht vorkommt, der Zellenschmelztechnik entlehnt ist: ich denke an die Deckel der Pariser Handschriften 9383 (Bouchot, Taf. 2) und 817 (Expos. 274). Die Blüten zeigen wieder ganz deutlich die überall sich ausdrückende Vorliebe des Künstlers für winzige, zackenartige Sprößlinge, die zwischen größeren Blättchen eingeschaltet werden. Auch der seitliche Umriß des Akanthus wird häufig geschlitzt, an den Blattenden formt man den mittelsten Teil rund, die äußeren dagegen werden spitz zugeschnitten. Viel mehr noch als im Benedictionale zu Rouen hat man das Gefühl einer stofflichen Veränderung gegenüber dem Ornament des Aethelwold-Benedictionale; man denkt an ein scharf gezacktes, trockenes Gewächs. Sehr häufig werden größere Blätter von kleineren teilweise bedeckt, wobei hier noch in der Regel eine gewisse Richtungsdifferenz und ein kelchartiges Ineinandergreifen vorliegt, während sie in dem späteren Missale des Robert von Jumièges flach aufeinander gelegt werden und zwar so, daß meistens ein zackiger Kontur von einem glatten, ovalgeformten eingeschlossen wird. Die Anläufe dazu fanden sich ja schon im Benedictionale zu Rouen. Auch in dem Nebeneinandersetzen zweier verschieden heller Töne der gleichen Farbe geht unser Künstler wieder einen Schritt weiter, indem er dieses Verfahren zur Regel macht und den Abstand so vergrößert, daß z. B. auf fol. 31r relativ dunkle Farben neben ganz verdünnten hellen Tönen auf dem gleichen Blatt stehen. (Tatsächlich wird der dunklere Ton auf den helleren aufgetragen.) Daß hier wirklich, wie schon vermutet, die dekorative Umbildung einer illusionistischen mit Farben modellierenden Technik vorliegt, lehren die altertümlichen Architekturstücke unserer Handschrift, indem sie den Über-

gang vom Alten zum Neuen veranschaulichen. Es ist nicht zu bestreiten, daß auf fol. 65r, dem zuerst beschriebenen Blatt mit Arkaden, die Basen, wenn auch unbewußt, nach der alten pleinairistischen Art modelliert sind durch zwei Abstufungen von mauve, die breit ineinander gestrichen sind. Ähnliches gilt für die entsprechenden Glieder auf fol. 26r, wo besonders der Schatten an der Hohlkehle zu beachten ist, wesentlich schlechter dagegen wirkt fol. 43r. Sehr interessant ist ferner ein Vergleich der beiden mit einem Band umwundenen Säulen auf fol. 26r: während nämlich links noch der dunklere Ton seitlich den Vertikalen entlang in ungleichmäßiger Ausdehnung eingetragen wird, hat der Künstler bei der zweiten Säule ihn dazu verwandt, die von Vertikalkontur und schrägem Band eingefaßten Parallelegramme allseitig gleich breit einzurahmen und dadurch erwiesen, daß er nicht darauf ausgeht, den Eindruck der Rundung zu erzielen. Auch die Bogen auf fol. 65r lassen das Prinzip der Vorlage erkennen. Mit dem Bestreben, die Konturen scharf zu zeichnen, mag es zusammenhängen, wenn nicht nur die Linien in Deckweiß, sondern die Farben überhaupt viel weniger pastos als in den beiden anderen Benedictionale-Handschriften aufgetragen werden, zugleich ist das Kolorit im ganzen heller geworden, zumal da die schwarzen Grundflächen in den Bordüren vollständig zugedeckt werden von den neuen Rahmenmustern. Die in ihrer Ornamentik reichste Seite fol. 31r zeigt folgende Farben: helles, bräunliches Grauviolett und Braunviolett, stahlblau mit einem Stich ins Grüne, ganz helles Grün und ein fast schwarzes Braunrot mit mennigrotem Kontur (der sonst schwarz und weiß), schließlich ein Graugrün, das auf einen ganz verdünnten, beinahe farblosen Ton aufgetragen wird; diese undefinierbaren hellen Farben treten zuerst ganz vereinzelt auf im Aethelwold-Benedictionale (z. B. Aetheldrythabild), sie finden sich am häufigsten in dem um 1030 entstandenen Psalter der Bodleiana (Douce 296) und im Evangeliar zu Holkham-Hall. So sehen wir, wie unser Benedictionale auch im Kolorit, nicht nur in den Formen überleitet zu einer Gruppe von Werken, die in der Zeit von etwa 1010—1030 den Stil der Winchester-Schule weiterbilden und als deren bedeutendstes wohl das Missale des Robert von Jumièges in Rouen anzusehen ist. Danach darf angenommen werden, daß die eben besprochene Handschrift gegen die Wende des Jahrhunderts entstanden ist, trotz einiger retrospektiver Motive. Andererseits wird sie der Schrift wegen nicht weiter vom Aethelwold-Benedictionale weggerückt werden dürfen, da die beiden Werke hierin eng ver-

wandt sind. Das Fehlen einer Benediction für den heiligen Swithun, dessen Gebeine 971 nach Winchester gebracht wurden, gibt deshalb keinen sicheren Anhalt für die Datierung, da in dem *Proprium Sanctorum,* des Teils der Handschrift, der für uns in Betracht kommt, englische Heilige überhaupt nicht vorkommen.[1]) Sollte trotzdem von seiten der liturgischen Forschung der Einwurf erhoben werden, daß in einem in Winchester um 1000 geschriebenen Benedictionale die Heiligen Swithun und Aetheldrytha nicht fehlen dürfen, so könnte man zunächst denken, daß die Handschrift für ein anderes Kloster bestimmt war oder daß der künstlerische Schmuck später hinzugefügt worden ist; ersteres ist deshalb unwahrscheinlich, weil der zweite Teil, wie ich zu zeigen hoffe, etwa fünfzig Jahre später, ebenfalls in Winchester geschrieben worden ist; gegen die zweite Annahme spricht der Umstand, daß auch auf Zierseiten die im Text angewandte Minuskel begegnet, es müßte denn die Schrift und die Vorzeichnung des Rahmens gleichzeitig mit dem übrigen, die Ausführung des Schmuckes später entstanden sein, was doch sehr unwahrscheinlich ist. Oder man wird gezwungen, zwei verschiedene Stile gleichzeitig in Winchester anzunehmen, wozu sich der Verfasser nach den Ergebnissen, die aus der Analyse der vier besprochenen Handschriften hervorgegangen sind, nicht entschließen kann. Was die Geschichte der Handschrift betrifft, so hat Leop. Delisle die verlockende Hypothese ausgesprochen, daß unser Benedictionale identisch sei mit einer Handschrift, die aus dem englischen Kloster Ramsey an den Abt Gauzlin von Fleury geschickt worden ist; er beruft sich dabei auf eine Stelle der Vita Gauzlini, wo es heißt, daß neben vielen anderen Kostbarkeiten ein Benedictionale, dessen Versanfänge in Gold geschrieben waren, von Ramsey über das Meer an Gauzlin geschickt worden ist. Da der Abt 1029 stirbt, so müßte das Benedictionale vor dieser Zeit vollendet worden sein. Dem scheint mir jedoch der Charakter der englischen Minuskel, in der der zweite Teil des Werkes geschrieben ist, zu widersprechen und völlig unmöglich ist es, die den ersten Teil korrigierende englische Hand in so früher Zeit tätig sein zu lassen, es müßte denn sein, daß ein Engländer in Fleury die Rasuren vorgenommen hat (so z. B. fol. 9^r, Linie 4, 6, 9, fol. 15^v, 72^v, 81^v). Schon von den Herausgebern der New-Palaeographical Society wurde darauf hingewiesen, daß, wenn der zweite Teil, der Bene-

[1]) Die Herausgeber der „New-Pal. Soc." halten die Entstehung der Handschrift nach 971 aus dem angeführten Grund für unwahrscheinlich.

dictionen für die Feste zahlreicher Heiliger enthält, in oder für Ramsey geschrieben worden wäre, die Namen der Heiligen Felix, Oswald und Ivo nicht fehlen dürften. Dagegen hielten sie es für denkbar, daß der zweite Teil in Canterbury geschrieben sei, da er eine Benediction für die Heilige Austroberta enthält, abgesehen von ebensolchen für Dunstan und Aelphege. Demgegenüber scheint es wesentlich, daß drei Feste des Heiligen Aethelwold, zwei des Heiligen Swithun und je eines von Birinus und Aetheldrytha ausgezeichnet werden. Andererseits fehlen Benedictionen für Judoc und Grimbald, die Heiligen New-Minsters, was im Zusammenhang mit den drei Items für Peter und Paul (zwei für beide zusammen, eines je für Petrus und Paulus) darauf schließen läßt, daß die Handschrift für Old-Minster bestimmt war. Auch der Charakter der Schrift weist deutlich auf Winchester: die steilen, runden Buchstaben gleichen völlig denen des Psalters Vit. E. XVIII,[1]) der um die Mitte des Jahrhunderts eben dort geschrieben wurde, und denen des Missale in Le Havre, das gleichfalls in Winchester, Old-Minster entstanden ist und bisher auf ungefähr 1120 datiert wurde.[2]) Sie sind ferner verwandt der Schrift des Arundel-Psalters 60[3]) und der Psalterien Stowe 2[4]) und Harl. 863.[5])

Es scheint daraus hervorzugehen, daß dieser Schriftstil von etwa 1040 bis zum Beginn des XII. Jahrh. im Gebrauch war. Die

---

[1]) Psalter Vit. E. XVIII (stark beschädigt durch das „Cotton-Feuer"). Wanley, Cat. Libr. Sept. p. 222. — Gasquet-Bishop, S. 181 (Kalender weist nach Bishop auf Winchester, Old-Minster, das gleiche wird für die [spätere] Litanei anzunehmen sein). Karl Wildhagen bereitet die Herausgabe der Glossen vor.

[2]) Le Havre Ms. 330. — Ch. Fierville, „Les Préfaces du missel de Winchester du XII siècle (Recueil des publications de la société Havraise 1880—1881). Dazu Delisle: Revue des Sociétés savantes 7. série t. VI 1882, p. 84 und Faksimile. — Delisle, „Mémoire s. d'anc. S." 1886, S. 220. — Wilson, Henry-Bradslaw-Soc. 1896, S. LXXIII ff. — Bishop, Bosworth-Psalter S. 181 usw.

[3]) Arundel 60, Westw., S. 121, Taf. 49; Thompson, S. 24, Taf. 7; Warner, „Illum. Mss.", Taf. XI, „Reprod." II, 7, 8; Herbert, S. 132. — Bishop, Bosworth-Psalter, S. 181 („Old-Minster-Kalender, Ende XI. Jahrh."). — Über die Glossen: Guido Oess, Der Arundel-Psalter (Anglistische Forschungen, Heft 30), Heidelberg 1910.

[4]) Beschr. Cat. der Stowe-Mss. 1895 (sog. Spelmanscher Psalter, da Spelman ihn zuerst mit Glossen herausgegeben hat (1640). B-Initiale fol. 1r. — B-Initiale auf fol. 18r.

[5]) Psalter ohne Glossen. Edm. Bishop hat in der „Downside Review" 1907 angekündigt, die 2 Litaneien zu publizieren, die der von Ar. 60 ähnlich sind.

lange Dauer darf uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß auch in Canterbury noch 1099 die gleiche Schrift begegnet (Missale von St. Augustin C. C. C. C. 270), in der reichlich 50 Jahre früher einer der Kopisten des Utrecht-Psalters das zweite Drittel des Psalters Harley 603 geschrieben hatte[1]) und die noch etwas früher in dem Canterbury-Psalter Arundel 155 vorkommt.[2])

Schluß.

Obwohl die vorliegende Arbeit nur die Anfänge des neuen Stils in Winchester behandeln soll, war es doch da und dort nötig, den eng gesteckten Zeitraum zu überschreiten, und es scheint deshalb zweckmäßig, den vorausgesandten Streiflichtern, wenn auch in aller Kürze, einen systematischen Überblick über die Entwicklung der Schule im XI. Jahrh. folgen zu lassen. Zunächst treffen wir eine Gruppe von künstlerisch ausgestatteten Werken, die in verschiedener Weise die Traditionen der Schule fortpflanzen, aber gegenüber anderen gleichzeitigen Handschriften sich deutlich als Teile eines Ganzen dokumentieren. Daß sie eng zusammengehören, wird nicht nur durch die gemeinsamen künstlerischen Schulgepflogenheiten, sondern auch durch die Übereinstimmung in der Schrift und die enge Verwandtschaft im Perikopensystem bewiesen. Zwei von ihnen, das Missale des Robert von Jumièges in Rouen und das etwas ältere Evangeliar zu Besançon wurden öfters erwähnt, weil Taf. X, XII sie die schnelle Entwicklung, die sich innerhalb der ersten Gruppe vollzogen und zu einer neuen Formauffassung geführt hat, folgerichtig weiter leiten. Wesentlich konservativer ist der Künstler, der den außerordentlich reichen und farbenprächtigen Schmuck des Evangeliar von Trinity College Cambridge ausgeführt hat.[3]) Im Gegensatz zu den zwei vorher besprochenen Handschriften finden

---

[1]) Fol. 28r–fol. 50r (Ps. 48—Ps. 101).

[2]) S. Warner, „Illumn. Mss.", Taf. X. — Bishop, Bosworth-Psalter 180. — Herbert a. a. O., S. 129. — Die nur in Canterbury so lange gebrauchte Röm. Version durch wenig später vorgenommene Rasur korrigiert in die Gallikanische.

[3]) Trinity College B. 10. 4. — Beschreibung der Handschrift Westw., S. 140, Taf. 42. James, M. R., „Catalogue of Western Mss. in the Library of Trinity College" 1900, I, SS. 287—292, — New-Pal. Soc. Taf. 11, 12. — Herbert a. a. O., S. 128. — An das Perikopensystem lehnen sich an die Evangeliare Royal 1 D. IX u. Harley 76 (aus Bury).

wir hier den pastosen Farbenauftrag wieder, der so charakteristisch für die Technik des Aethelwold-Benedictionale war; auch in der Zusammenstellung der Farben lehnt sich der Künstler an das genannte Werk an. Andererseits finden sich auf zwei Blättern (fol. 89^{v}, 90^{r}) Rahmenmotive, die dem Randschmuck der Miniatur König Edgars nachgebildet sind, ebenso zeigen die Einzelformen des Ornaments und der Gesichter gewisse Anlehnungen an jenes Bild. Bei beiden macht sich das Einmünden einer Strömung, die schon längere Zeit einheimisch ist und im Gegensatz zur neuen, karolingisch beeinflußten Klosterkunst steht, in der Bildung der einzelnen Gesichtspunkte geltend. Viel deutlicher prägt sich das gleiche Sympton aus in den Zierinitialen, mit denen die Evangelien des Markus, Lukas und Johannes beginnen; wir finden hier kleine, eidechsenartige Tiere, wie sie so häufig vorkommen in dem Psalter zu Salisbury, der um 960—980 in einem den Kunstzentren ferner gelegenen Kloster entstanden sein muß;[1]) das gleiche Motiv läßt sich bis ins VIII. bzw. IX. Jahrh. zurückverfolgen (Brit. Mus. Tib. C. II, Cat. Anc. Mss., Taf. 19). Im Charakter der reichen Bordürenornamentik dem Cambridger Evangeliar verwandt ist das vierte Glied unserer Gruppe, das Evangeliar des Brit. Mus. Royal I, D. IX,[2]) das wahrscheinlich zwischen 1013 und 1020 schon im Besitz von Christ Church, Canterbury war. Dies geht hervor aus einigen Eintragungen (fol. 43^{v}—44^{v}), die Schenkungen König Knuts erwähnen und den für Urkunden jenes Klosters typischen Duktus zeigen.[3]) Indes halte ich daran fest, daß das Evangeliar in Winchester oder seiner kulturellen Einflußsphäre geschrieben worden ist und vermute, daß es als Geschenk Knuts nach Canterbury kam.

Während die vier zuletzt behandelten Handschriften ungefähr um 1020 vollendet waren, schließen sich an das Missale in Rouen zwei unter sich eng verwandte Werke an, die eine etwa zehn Jahre jüngere Stufe vertreten: gemeint sind das mehrfach zitierte Evan-

---

[1]) „Cathedral Library 150"; nach Edm. Bishop (Bosworth-Psalter S. 181), „West-Country" — Westw., Taf. 35 — Pal. Soc. I, 188, 189; angelsächsische Schrift; die Glossen werden von K. Sisam, Oxford demnächst herausgegeben werden.

[2]) Warner, Reproductions I, 6. — Kenyon, Facsimiles of Biblical Mss. in the Brit. Mus. 1900, Taf. 17. — Herbert, S. 130.

[3]) Vgl. den ags. Teil der Urkunde von 1018, Sanders, Bd. III, Taf. 39, und die ags. Teile der Eintragungen in Claud. A. III, fol. 4^{r}—6^{r} (verschiedene Hände), vgl. S. 56 Anm. 1.

geliar zu Holkham-Hall 16 und der Psalter der Bodleiana, Douce 296,[1]) dessen Kalender für Entstehung in Winchester oder Peterborough, nach H. M. Bannister für Ely spricht: nach Art des künstlerischen Schmuckes und der Schrift ließe es sich sehr gut denken, daß die beiden Handschriften nicht in Winchester selbst, sondern in einem von dort aus reorganisierten Kloster gefertigt wurden.[2]) Etwa in der gleichen Zeit sind in New-Minster die schon öfters behandelten Federzeichnungen des Stowe-Registers (Abb. Reprod. II No. 6, Pal. Soc. 16, 17) und der kleinen Gebetbücher Tit. D. XXVI und Tit. D. XXVII entstanden (Pal. Soc. I, 60).[3]) Sowohl diese Miniaturen, wie die ikonographisch und künstlerisch so interessanten Szenen des Missale Roberts von Jumièges überraschen durch einen neuen, im Evangeliar zu Besançon zuerst auftretenden, Figurenstil. Die Figuren sind stärker bewegt und zum Teil schlanker gebaut; eigentümlich ausdrucksvolle, durch Unterstreichen der agierenden Glieder maniriert anmutende Gesten, geben der Handlung ein leidenschaftliches Pathos, das so oft als charakteristisch hingestellt wird für die angelsächsische Malerei im ganzen. Zugleich werden die Umrisse, ähnlich wie es bei der Formengebung des Ornaments zu beobachten war, in spitzen Winkeln zackig bewegt; bei den Federzeichnungen wird der senkrechte Kontur häufig ersetzt durch hakenförmige Endungen der überschneidenden Horizontalen. An Stelle oval geschlungener Linien treten schwach geschwungene Kurven oder spitze Winkel. Dadurch, daß die Köpfe übertrieben weit vorgestreckt werden, kommt die vordere Halslinie beinahe wagrecht zu liegen und wird ohne Absatz weitergeführt bis zum Kinn. Die Falten werden durch eine Linie angegeben, an die auf der einen Seite ein dunklerer, auf der anderen Seite ein heller Ton angelehnt

Taf. XI

Taf. XII

---

[1]) Evangeliar Holkham-Hall 16: Haseloff, Deutsche Literaturzeitung 1905, S. 1998. — Dorez, L., „Les Manuscrits à peinture de la bibl. du Lord Leicester" 1908 Abb. Taf. III, S. 7 ff. — Warner im „Aethelwold-Benedictionale", S. XLI. Die Handschriften Holkham-Hall 15 und Oxford Bodl. Ms. Lat. Liturg. f. 5 (s. W. Forbes Leith, „The Gospel of Saint Margareth", Facsimile 1896) sind Ausläufer der gleichen Richtung.

Psalter Douce 296: Beschr. F. Madan, Sumary Catalogue, Bd. IV, No. 21 870, S. 584, S. 721, Bd. V, Nachtrag (Nicholson), Bishop (Bosworth-Psalter), S. 180, „Fen Country".

[2]) Im Kalender die Heiligen Eadburg, Kyneburg, Kyneswitha, Tibba, was nach Nicholson für Peterborough ausschlaggebend ist.

[3]) S. namentlich Birch W. de Gray, „Liber Vitae" 1892 und Birch W. de Gray, „On Two Anglo-Saxon Mss." 1876; Herbert a. a. O., S. 117, Taf. 13.

wird. Ein charakteristischer Vertreter der neuen Stilrichtung ist auch der Künstler, der in dem großen Evangeliar von Pembroke College Cambridge (No. 301) die Titelbilder zu Lukas und Johannes in Umrißlinien gezeichnet hat, während auf den übrigen Bildern noch die wohlgerundeten, normal proportionierten Formen der vorhergehenden Richtung angewandt werden. In den weiteren Kreis der behandelten Schule wird auch dieses Werk einzureihen sein (Abb. Burlington Exhib., Taf. 18, James, Cat. nach S. 264). Ob man in Winchester selbständig zu der eben geschilderten Wandlung des Geschmacks vorgedrungen ist, parallel etwa der Entwicklung, die in einem anderen Kunstzentrum einzelne Künstler dazu befähigt hat, die Federzeichnungen des „Utrecht-Psalters“ z. T. mit vollstem Verständnis und richtiger Anpassung an den malerischen Stil des Originals zu kopieren, oder ob das eben dadurch dokumentierte Interesse für den karolingischen Psalter auch auf unsere Klöster übertragen wurde, wage ich nicht zu entscheiden; jedenfalls bricht der neue Stil in dieser Zeit überall durch, um sich an einem Platz länger, am anderen kürzer zu halten. Zu den letzteren gehören jedenfalls die Malstuben der Winchesterschule, denn in den illustrierten Handschriften, die auf die soeben besprochene Gruppe folgen, treten in formaler Hinsicht wieder ähnliche Tendenzen auf, wie wir sie bei den ersten Werken der Schule beobachtet haben. Das wichtigste Werk dieses Kreises, der Psalter Tib. C. VI ist nicht für Winchester beglaubigt;[1]) indes hat offenbar derselbe Künstler, von dem auf fol. 30ʳ dieser Handschrift das Bild Davids mit den Musikern gemalt ist (Abb. Wülker, Literaturgeschichte, Taf. 5), auch die Tierkreisbilder im mehrfach zitierten, in Winchester gefertigten Arundel-Psalter No. 60 gezeichnet; andererseits sind seinen Werken eng verwandt die Kalenderbilder in Tib. B. V (vgl. bes. fol. 5ᵛ), einer Handschrift, die dadurch, daß in den Bischofslisten auf fol. 21 ganz allein Swithun durch Rustica hervorgehoben wird, ebenfalls für Winchester gesichert ist[2]). Ferner findet sich beinahe die gleiche Initiale wie in Tib. C. VI, fol. 31 am Beginn des Psalters Stowe 2 (Abb. Shaw, Illum. Ornaments 1833, Taf. 6), der seinerseits in der Schrift vollständig mit dem Winchester-Psalter Vit. E. XVIII zu-

[1]) Beschr. Westw., S. 118. — Pal. Soc. I, 98. — Herbert a. a. O., S. 119, Taf. 14.

[2]) Westw., S. 109, Taf. 48. Zu den Kalenderbildern: S. Strutt, Horda I X—XII, SS. 56—58, 1775—1776. — Anton, Gesch. d. Landwirtschaft 1799, SS. 46—58. — Fowler, J., Archaelogia XLIV, S. 138. — Riegl u. Wissowa a. a. O., s. S. 6 Anm. 1. — Herbert, S. 114, A. 1. Die richtige Reihenfolge der

sammengeht (Kalender von einer „spitzeren Hand"). Die Schrift von Tib. C. VI ist nicht so steil wie die der zuletzt erwähnten und zuvor auf S. 64 zusammengestellten Handschriften, ähnelt aber hierin den Winchester-Urkunden, die 1042 und 1045 datiert sind.[1][2]) Als Farben werden (auch bei den als Initialen verwandten Kapitalen) vor allem Anilinrosa, Grün und ein Ultramarinblau verwandt; bei Tib. B. V, dessen Bilder vollständig koloriert sind, fällt die pastose, etwas trockene Technik auf. Die Konturen werden wieder bestimmt geführt und die alten fünfeckigen Faltennester sorgfältig ausgezeichnet. Sehr häufig wird der Umriß außen mit einem schmalen, dunklen Farbenstreifen nachgefahren. Die Zeichnung ist bei den zahlreichen Bildern des alten und neuen Testamentes, die am Anfang von Tib. C. VI stehen, noch recht bewegt; hier glauben wir noch etwas von dem Pathos der vorhergehenden Gruppe zu spüren. Dagegen macht sich bei den übrigen Werken ein gewisser Schematismus bemerkbar, auch bei den inhaltlich so interessanten Bildern zum „Aratus" und zu „De rebus in Oriente mirabilibus" in Tib. B. V.

Ein ganz andersartiger Stil setzt dann unvermittelt ein mit den Bildern zum I., LI. und CI. Psalm in Arundel 60 (Reprod. II, 7, 8) und in einem eng verwandten Evangeliar der Bibliothèque Nationale.[3]) Trotzdem diese Kunst noch ältere ornamentale Motive verarbeitet, ist sie doch ihrem Wesen nach so verschieden von allem, was wir besprochen haben, daß es geboten erscheint, einen

Bilder in Jul. A. VI, das einer anderen Schule anzugehören scheint und etwas älter ist.

Zum „Aratus" s. Ottley, Archaeologia XXVI. — Thiele, G., „Antike Himmelsbilder", S. 152.

Zu „De rebus in Oriente mirabilibus" s. O. Cockayne, „*Narratiunculae anglice conscriptae*" 1861 (ags. Text S. 33 ff., lateinisch S. 62 ff.).

[1]) 1042 Harley-Charter 43. C. 8. „Facs. Anc. Charters" IV, 24.
1045 Cotton Charter VII, 9. „ „ „ IV, 31.

[2]) Auch die Kalender von Arundel 60 und Vitelius E. XVIII, ferner die Fragmente eines Winchester-Missales in der Kapitelsbibliothek zu Worcester (Delisle, Mémoire 1886, CXI, S. 272) und das Pontificale Cambridge Corp. Christi Coll. 422 (James Cat. Mss. Corp. Christi Coll. 1911, S. 315) sind ihren Schriftformen nach hier einzureihen, wenn sie auch untereinander differieren. (James tritt für New-Minster als Schriftheimat der zuletztgenannten Handschrift ein, trotzdem Bishop [Bosworth-Psalter, S. 180] von Sherbornekalender spricht. Die Schrift steht besonders der von Tib. C. VI nahe.)

[3]) Bibl. Nat. Lat. 14782. (Der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Swarzensky verdanke ich die Kenntnis dieser Handschrift.)

Überblick über die angelsächsische Malerei in Winchester hier abzubrechen. Das Jahr 1100 mag eine ungefähre Grenze bilden.[1])

[1]) Auch das Evangeliar Add. 34890 des Brit. Mus. wurde bisher als ein Produkt der Winchester-Schule vom Beginn des XI. Jahrh. angesehen, hauptsächlich deshalb, weil sich auf fol. 158 die Kopie eines an König Alfred gerichteten Briefes findet, in dem Fulco, Erzbischof von Reims, den Mönch Grimbald aus St. Bertin, den nachmaligen Gründer von New-Minster, Winchester empfiehlt. Da dieser Brief erst nachträglich, etwa um die Wende des XI. Jahrh. geschrieben worden ist, da vor allen Dingen die Handschrift in ihrem künstlerischen Charakter, in ihrer Schrift und der Reihenfolge der Perikopen von den aufgezählten Erzeugnissen der Schule abweicht, so kann Verf. sich einstweilen nicht entschließen, der oben wiedergegebenen Ansicht beizutreten. S. über die Handschrift Warner, Illum. Mss. Taf. 9 u. Reproductions I. 5, Catalogue of Additions 1894—1899, S. 110ff. Herbert a. a. O., S. 131 f.

Nachtrag.

Während der Drucklegung dieser Arbeit erschien ein Vortrag von Karl Wildhagen, „Zur Datierung und Lokalisierung der altenglischen Psalterglossen“ (Verhandlungen der 51. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Posen, 1911) Teubner 1912, dessen Resultate leider nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Verzeichnis
von Werken, die abgekürzt angeführt werden.

Adahandschrift, Die Trierer, hg. v. Janitschek usw. 1889.

Bastard, Peintures et ornaments des manuscrits. 1832—1869.

Beissel, St., Gesch. der Evangelienbücher. 1906.

Berlin, Königl. Museen. Die Elfenbeinbildwerke. 1902.

Bishop, E., s. Gasquet.

Birch, W. de G., Liber Vitae: Register and Martyrology of New-Minster and Hyde Abbey, Winchester. Hampshire Record Society. 1892.

Bouchot, H., Les reliures d'art de la bibliothèque nationale. 1888.

Burlington, Fine Arts Club, Exhibition of illuminated Mss. 1909. (Katalog von S. C. Cockerell.)

Catalogue of Ancient Mss. in the Brit. Mus. 1881—1884, hg. v. E. M. Thompson u. G. F. Warner.

Catalogue général des Mss. des bibliothèques publiques des départements.

Chatelain, E., Paléographie des classiques Latins. 2 Tle. Paris 1884—1900.

Chroust, A., Monumenta Palaeographica. 1899 usw.

Dalton, O. M., Catalogue of Ivory-Carvings in the Brit. Mus. 1909.

Delisle, L., Mémoire sur d'Anciens Sacramentaires. (Mémoires de l'Académie des Inscriptions vol. 32.) 1886.

Dorez, L., Les Mss. a peintures de la bibl. de Lord Leicester. 1908.

Erfurter Ausstellung s. Meisterwerke.

Facsimiles of Ancient Charters in the Brit. Mus. (ed. E. A. Bond and E. M. Thompson) 4 Teile. London 1873—1878.

Garrucci, „Storia dell'arte cristiana“, Prato 1873—1881.

Abbot **Gasquet** and **E. Bishop,** The Bosworthpsalter. London 1908.

Goldschmidt, s. Jahrbuch.

Graeven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie 1: Aus Sammlungen in England.

Hausmann, S., Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler. Bd. 2. Straßburg i. Elsaß 1900.

Herbert, J. A., Illuminated Manuscripts. London 1911. (The Connoisseur's Library.)

Hirth's Formenschatz.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Bde. XXIII, XXIV, XXVI. (Goldschmidt, Ad., Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen, XXVI. 1905.)

James, M. R., Catalogue of the Manuscripts at Trinity College. Cambridge. 1900—1904, — at Pembroke College, Cambridge 1905, — at Corpus Christi College. Cambridge 1909—1911.

James, M. R., On the Abbey of St. Edmund at Bury. 1895.
—, The Ancient Libraries of Canterbury and Dover. 1903.
Kehrer, H., Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. 1909.
Keller, W., Angelsächsische Paläographie (Palaestra, 43. Heft). 1906.
Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. 1895 ff.
Laurent, Marcel, Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. Bruxelles & Paris 1912.
Maskell, W., Description of the ivories in the South Kensington Museum. 1872.
Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. **Erfurter Ausstellung.** Hg. v. O. Döring, G. Voß. Magdeburg 1905.
Michel, A., Histoire de l'Art. 1905 ff.
Omont, H., Facsimiles des miniatures des Mss. grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902.
Facsimiles of Ancient Manuscripts etc. **The New-Palaeographical Society.** London 1903 ff.
Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions. **The Palaeographical Society.** Hg. v. E. A. Bond, E. M. Thompson, G. F. Warner. 2 Serien, 5 Bde. 1873 ff.
Reproductions s. Warner.
Schlosser, J., Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1896.
Sanders, W. B., Facsimiles of Anglo-Saxon Manuscripts, 3 Teile. Ordnance Survey Office. Southampton 1878—1884.
Springer, A., Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. 1883.
Tafelwerk s. Berlin.
Thompson, Sir **E. M.,** English Illuminated Manuscripts. 1895.
Tikkanen, J. J., Die Palterillustration im Mittelalter I, 3. Heft: Der Utrecht-Palter. Helsingfors 1900.
Warner, Sir **G. F.,** Illuminated Manuscripts in the Brit. Mus. 1899—1903.
—, British Museum. Reproductions from illuminated Mss. 3 Tle. 1907—1908.
— & **Wilson, H. A.,** The Benedictional of St. Aethelwold, Roxburghe Club 1910.
Westwood, J. O., Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Mss. 1868.
—, A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876.
Wilson, H. A., The Missal of Robert of Jumièges, Henry Bradshaw Society, XI. 1896.
—, The Benedictional of Archbishop Robert. Henry Bradshaw Soc. XXIV. 1903.
—, s. Warner, Sir G. F.

Register.

I. Verzeichnis der erwähnten Schriftdenkmäler.[1])

A. Handschriften.

[1]) Mit Ausschluß der auf S. 40 Anm. 1 u. S. 41 Anm. 2 zum Vergleich zitierten Faksimile-tafeln bei CHATELAIN: „Paléographie des classiques Latins".

B. Urkunden.

II. Kunstwerke mit Ausschluß der Schriftdenkmäler.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.



Nach Photographie des Victoria- & Albertmuseums.

Benedictionale des Aethelwold.

Fol. 9 v 3. Sonntag im Advent.



Nach Archaeologia XXIV Taf. 17.

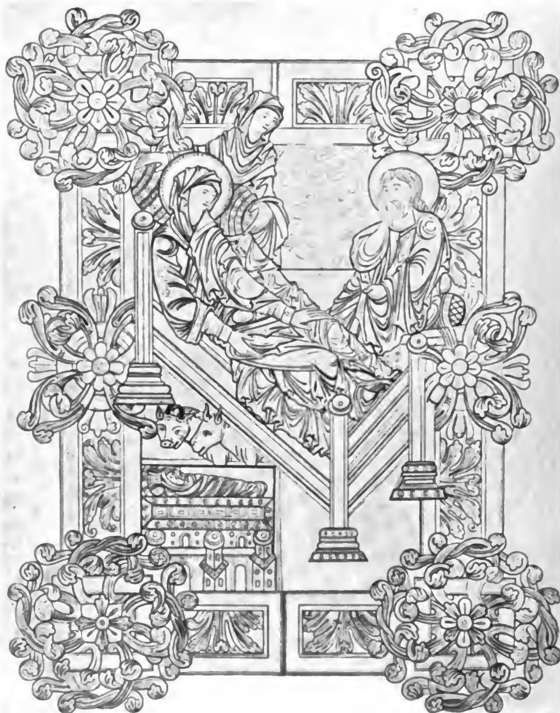
Benedictionale des Aethelwold.

Fol. 25 r Taufe Christi.



Elfenbeinkasten zu Braunschweig

Taufe Christi.



Nach Archaeologia XXIV Taf. 12.

Benedictionale des Aethelwold.

Fol. 15 v Geburt Christi.



Elfenbeinkasten in Braunschweig.

Geburt Christi.



Benedictionale zu Rouen.

Fol. 29 v Pfingsten.



Benedictionale zu Rouen.

Fol. 54ᵛ Tod Mariae.



Benedictionale zu Paris.

Fol. 41r.



Benedictionale zu Paris.

Fol. 43r.





Evangeliar zu Besançon.
Fol. 58v u. Fol. 14r.



Psalterium der Bodleiana.

Douce 296 Fol. 40r.

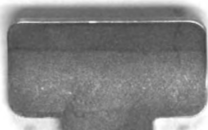


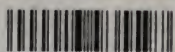
Missale zu Rouen.

Fol. 32v Geburt Christi (Ausschnitt).


A000013935597






A000013935597